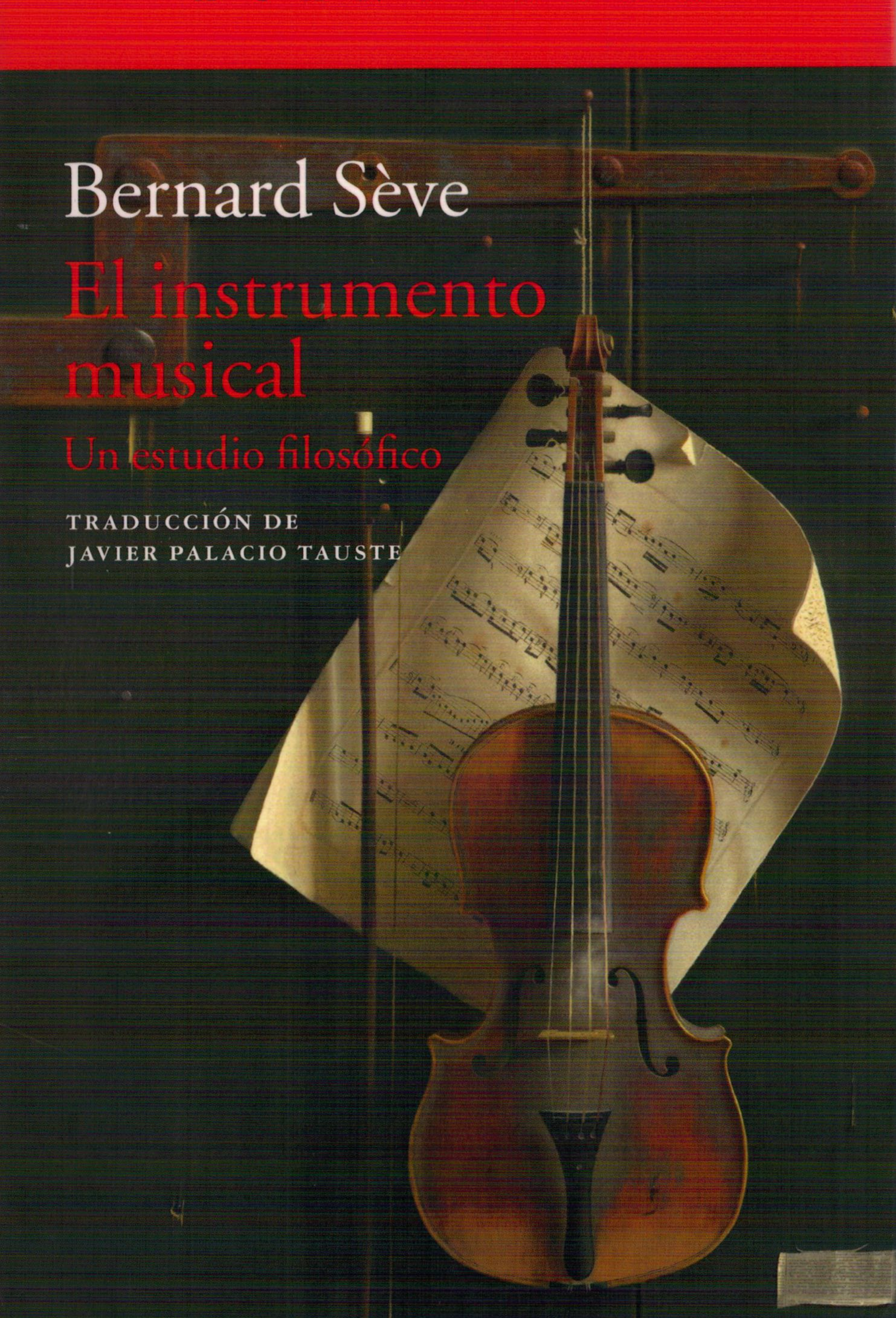
A C A N T I L A D O



Bernard Sève

# El instrumento musical

## Un estudio filosófico

TRADUCCIÓN DE
JAVIER PALACIO TAUSTE

BERNARD SÈVE

# EL INSTRUMENTO MUSICAL

## UN ESTUDIO FILOSÓFICO

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JAVIER PALACIO TAUSTE

BARCELONA 2018  ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *L'instrument de musique*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es



En la cubierta, fragmento de *El viejo violín* (1886),
de William Michael Harnett

ISBN: 978-84-16748-85-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 4628-2018

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2018*



# CONTENIDO

SEGUNDA PARTE

PRESENTACIONES: DE LO SENSIBLE A LA ESCRITURA

TERCERA PARTE

## ONTOLOGÍA: DEL INSTRUMENTO A LA OBRA

# PREFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Me alegra poder presentar este libro a los lectores en lengua española. No me considero, en absoluto, un especialista en las músicas de España o Latinoamérica, aunque no ignoro su admirable vitalidad y su raigambre, tanto en el ámbito culto como en el popular, ni su profunda influencia en las músicas de Europa y del mundo entero.[1]

El objetivo de este libro es reflexionar, desde una perspectiva filosófica, sobre la importancia musical, cultural y humana de los instrumentos; y reflexionar también, desde un punto de vista más técnico, sobre la ontología del instrumento, es decir, sobre su modo de existencia y su identidad. Mi intención es que los instrumentos ocupen dentro de la filosofía de la música el importante lugar que propiamente ocupan en el campo de la música. La abundancia y diversidad de instrumentos musicales constituirá el punto de partida fundamental de estas reflexiones. Los instrumentos musicales son expresión del imaginario sonoro de las sociedades, la concreción de una atracción por la música que implica, también, cierta relación con el tiempo y con el mundo. A través de sus instrumentos, cada cultura nos informa de su sensibilidad sonora y su experiencia temporal. Para mí, la extraordinaria riqueza de formas que puede adoptar un instrumento musical ha supuesto siempre la mayor fuente de admiración, asombro y curiosidad. La formidable variedad de tipos de guitarras y laúdes (vihuela, bandurria, laúd, tiple, timple) o de cornamusas (gaita) existente en España y Latinoaméri-

[1] Quisiera expresar mi agradecimiento al señor Philippe Gimié, profesor de español en los cursos de preparación de los Institutos Louis-le-Grand y Henri IV de París, por sus opiniones y consejos.

ca proporciona destacados ejemplos; no menos destacada es la incomparable riqueza de los órganos ibéricos, con sus célebres «trompetas de batalla» (disposición horizontal de los tubos dotados con juegos de lengüetas) y la increíble heterogeneidad de timbres que suministran (orlos o cromornos, dulzaina, viejas, chirimía, regalía, gaitas, trompeta de batalla, trompeta imperial, trompeta magna, llamada...). Son sólo algunos ejemplos entre otros muchos.

Pero los instrumentos musicales viven también en sus representaciones plásticas o poéticas. Quien haya visitado Santiago de Compostela recordará la serie de los ancianos del Apocalipsis tocando sus instrumentos: cítolas, guiternas, arpas, salterios, liras *rottes*, *organistrum*; cierto capitel del claustro de Santa María de Estany, en Cataluña, muestra a unos bailarines (¿o es una pareja de enamorados?) tocando el rabel y unas tejoletas o castañuelas; en la Catedral de Salamanca se exhiben unos ángeles tocando la cítola, la flauta dulce y la zanfona. Pero los poetas tampoco se quedan atrás, y *El libro de buen amor* de Juan Ruiz (siglo XIV) propone una lista de treinta instrumentos musicales y presenta cada uno con particular viveza. Los siglos posteriores no son menos ricos en invenciones instrumentales y en representaciones poéticas y plásticas. A la guitarra andaluza de Lorca («Empieza el llanto | de la guitarra...», *La guitarra*) le responde la guitarra doliente y reivindicativa de Nicolás Guillén («Venga la guitarra vieja», *Guitarra*); a la corneta triunfal de Rubén Darío (*Marcha triunfal*) le responde su más enigmático *caracol*[1] (*Cantos de vida y esperanza*), «*ready-made* organológico» atendiendo a mi vocabulario, concha marina que permite escuchar sonidos aguzando el oído musical. Y tampoco hay que olvidar las guitarras de Picasso (*Ma Jolie*, 1914; o *Guitarra*, 1926), *El violín* de Juan Gris (1916) o las extrañas *Seis apariciones de Lenin sobre un piano* de Dalí (1931). ¿Pero so-

[1] En castellano en el original. (*N. del T.*).

mos capaces aún de «escuchar la música de las guitarras de Picasso», según la ensoñación de Jean Cocteau?

La presente traducción supone para mí una buena ocasión de precisar cuatro puntos, como complemento al libro. En primer lugar desearía subrayar la profunda originalidad de la música, que es el único arte que debe *producir su material*. Las demás artes (arquitectura, pintura, escultura, danza o incluso poesía) toman sus materiales de la naturaleza (madera, metales, mármol, arcilla...) o de la cultura (las palabras, la lengua, los movimientos corporales). La música no recibe su material, el sonido, de la naturaleza o de la cultura (la «música concreta» constituye una excepción, muy específica, que no altera esta circunstancia general). La música no se sirve de los sonidos del mundo, sino que produce por sí misma los sonidos que necesita para, más tarde, darles forma. Para producir esos sonidos debe inventar, y después construir, objetos técnicos destinados a fabricarlos: los instrumentos musicales denominados acústicos o, en las distintas corrientes musicales contemporáneas, los dispositivos electroacústicos y digitales. La música conlleva, pues, una etapa suplementaria en comparación con las otras artes. Las demás artes recogen sus materiales de la naturaleza o de la cultura, y después los elaboran y les dan forma, los trabajan en forma de composición (plástica, poética o coreográfica). La música, por su parte, recoge en un primer momento materiales de la naturaleza (madera, metal y diversas materias animales) para fabricar objetos técnicos, los instrumentos, que producirán en un segundo momento unos materiales, los sonidos, a los cuales el músico finalmente dará forma con sus composiciones o improvisaciones. Hegel subraya esta singularidad en un pasaje, breve aunque sugestivo, de la *Estética*:

α) La escultura y la pintura encuentran más o menos su material sensible, la madera, la piedra, el metal, etcétera, colores, etcétera, previos, o bien sólo en grado menor tienen necesidad de prepararlos para hacer que se acoplen al uso artístico.

αα) Pero la música, que en general se mueve en un elemento sólo hecho por y para el arte, debe pasar por una preparación significativamente más dificultosa antes de llegar a la producción de los sonidos. Aparte de la mezcla de los metales para la fundición, el preparado de los colores con jugos vegetales, aceites y otras cosas por el estilo, la mezcla para nuevos matices, etcétera, la escultura y la pintura no precisan de invenciones más ricas. A excepción de la voz humana, dada inmediatamente por la naturaleza, la música debe por el contrario procurarse sin excepción ella misma sus medios ejecutantes para el sonar efectivamente real, antes de que pueda en general siquiera existir.[1]

Esta constatación de la necesidad del instrumento, por desgracia, no tendrá mayor continuidad en la *Estética* de Hegel. Pero el reconocimiento de la singularidad organológica de la música, tan inusual en la historia de la filosofía, supone un paso muy importante en dirección a una verdadera filosofía de la música, a mi juicio inseparable de una filosofía del instrumento musical.

Esta singularidad me lleva a destacar un segundo punto relevante. El inmenso número de tipos de instrumentos inventados por la humanidad (el *Grove Dictionary of Musical Instruments* establece dos mil tipos de instrumentos europeos y diez mil tipos de instrumentos extraeuropeos) revela un hondo significado antropológico y filosófico. ¿Cómo entender este hecho decisivo? Tan increíble variedad de instrumentos es consecuencia de *la sobredeterminación funcional de los instrumentos musicales*. Un martillo o un automó-

[1] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2007, III, 3, cap. 2, «La música», p. 667.

vil obedecen a unas funciones estrictamente determinadas; las características formales y materiales de esos objetos técnicos vienen dictadas por las funciones específicas que deben cumplir. Seguramente existen tantos tipos de martillos (y ni uno más) como formas de utilizar esa clase de objeto. En pocas palabras: la función determina rigurosamente el objeto y limita, por lo tanto, la fantasía del inventor. Pero este principio técnico, tan generalizado, no puede aplicarse al instrumento musical puesto que éste no tiene una función estrictamente determinada. Si existen tantos tipos de instrumentos—y tantas variedades de cada tipo—, si existen tantas clases de laúdes, de flautas, de acordeones, de clavecines o de trompas, es porque la función de los instrumentos musicales apenas está determinada. Sin duda, en algunos casos es preciso que un instrumento responda a ciertos criterios: para la caza o la guerra se necesitan instrumentos de fuerte sonoridad y largo alcance, pero son muchos los que disponen de esas propiedades y pueden, pues, desempeñar esa función (un silbato, una trompa, una trompeta, una corneta...). Es a eso a lo que llamo sobredeterminación funcional de los instrumentos musicales. La mayor parte de las veces la función del instrumento musical consiste en producir los sonidos que su inventor y constructor (el luthier) desea que produzca: en este caso, la función no es anterior a la invención, ni tampoco la condiciona; de hecho, a menudo la función sigue a la invención y depende de ella; el solo hecho de que se invente un nuevo instrumento hace que los músicos deseen aprovecharlo (en ocasiones no lo hacen, y el instrumento termina por olvidarse o anquilosarse). De repente surge el deseo de encontrar un nuevo sonido, de trabajar con un material diferente, de experimentar un gesto instrumental insólito; y de ese modo se inventa y fabrica un nuevo instrumento. Así pues, la inmensa variedad de instrumentos inventados por la humanidad es expresión y consecuencia directa de su sobredeterminación funcional.

Mi tercera observación es de naturaleza metodológica. El instrumento musical constituye, a mi parecer, una preciosa herramienta intelectual para quien se interese por entender lo que es la música. El instrumento musical funciona como un indicador: esencial para el hecho musical (lo que denomino la «condición organológica de la música»), expresa su naturaleza y ambigüedad. Me gustaría insistir sobre esta idea de ambigüedad, que me parece particularmente significativa. Al igual que la música, el instrumento participa tanto de la mesura como de la desmesura. Como objeto técnico, producto de una actividad humana racional, el instrumento musical es concebido, cuidadosamente fabricado, probado, transformado, mejorado, etcétera; está construido según las escalas y gamas vigentes en una sociedad concreta, expresa en su estructura el orden y la medida (el violín está afinado en quintas, sol-re-la-mi), e incluso en ocasiones se considera un regulador de las pasiones y de las costumbres. Y, sin embargo, tal como ha señalado André Schaeffner, fundador de la organología científica, el instrumento musical está lejos de ser por completo racional. Se han inventado, y se inventan todavía, instrumentos gigantescos o microscópicos, instrumentos de sonoridades extrañas o infrecuentes, instrumentos de muy difícil manejo, en pocas palabras, instrumentos extravagantes; muchos de ellos, tras construirse unos cuantos ejemplares, se arrinconan sin haber logrado imponerse jamás, aunque ocasionalmente estén presentes en los almacenes de los museos o en colecciones privadas. El instrumento expresa así la ambigüedad de la atracción por la música: atracción por la mesura y el orden, atracción por la desmesura, el trance o el éxtasis. Quien comprenda el instrumento no está lejos de comprender la música (a menos que sea necesario, por el contrario, comprender la música para comprender los instrumentos). Instrumento y música son, pues, indisociables, como el anverso y el reverso de una hoja de papel.

Mi última observación concierne a la manera en que se imbrican el tiempo y el sonido en el instrumento. En este libro he querido retomar la hermosa definición de André Boucourechliev sobre la música: «Un sistema de diferencias que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro». Esta definición, ciertamente profunda, resulta en mi opinión aplicable a cualquier tipo de música, de cualquier cultura, de cualquier época. De toda música, sea cual fuere, buena o mala, antigua o reciente, simple o compleja, culta o popular, vocal, instrumental o mixta, puede decirse que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro. Pues aunque el instrumento produzca sonidos que no existen en la naturaleza, como hemos visto, produce también formas originales de temporalidad, formas densas de una temporalidad desalienada.[1] Con el instrumento, antes que con la voz humana,[2] se configuran los ritmos, las duraciones, las intensidades, las respiraciones, las velocidades, todo cuanto constituye la riqueza y singularidad del tiempo musical. Y con el «concierto» de los instrumentos que suenan juntos, o con los instrumentos polifónicos (el órgano, el clavecín, el piano, en ocasiones la guitarra o el laúd), se configuran las complejas formas del tiempo musical, con sus características posibilidades de entrelazamiento de líneas sonoras y temporales independientes. El instrumento es productor de tiempos (complejos) no menos que productor de sonidos (nuevos); es en él donde se imbrican el sonido y el tiempo. Algunos instrumentos son más lentos, más solemnes, más aptos para evocar un tiempo hierático y denso (la tuba, los trombones, el órgano, el tañido de las campanas); otros, vivos y dinámicos, permiten expre-

[1] En relación con este punto me permito remitir a un libro anterior: Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, París, Seuil, 2002 (reed. 2013, con prefacio inédito).

[2] A lo largo del libro argumento e intento demostrar la tesis, que reconozco paradójica, de la primacía del instrumento musical sobre la voz humana.

sar mejor la fugitiva ligereza del tiempo (la flauta, el flautín, el clavecín, el arpa, el carillón); muchos de ellos disponen de una amplia gama de sonidos y tiempos (el violín, el violonchelo, el piano, el clarinete con sus distintos registros, el saxofón...). La música conjuga la invención sonora y la invención temporal. Aunque el compositor escriba la partitura con su pluma o su ordenador (en cuanto que herramienta gráfica), también escribe la pieza musical con los instrumentos que tiene en mente.

Por otra parte, ningún instrumento está fijado a su constitución física, y los compositores, en especial de los siglos XX y XXI, se las ingenian para transformar su identidad habitual: Ligeti y Berio han reinventado, por decirlo así, el clavecín, el fagot o la viola. Y en el libro comprobaremos que Stravinski sostenía, no sin humor ni espíritu provocador, que «la mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían antes de que Schönberg las imaginara de manera absolutamente original en su *Serenade*». ¡La guitarra fue inventada por Schönberg, menuda sorpresa! Pero lo que Stravinski quería decir es que el uso novedoso que Schönberg hizo de ese instrumento supuso inventar una nueva guitarra musical a partir del cuerpo de la guitarra existente desde hacía tanto tiempo. El instrumento musical se singulariza, y en cierta forma se enriquece ontológicamente, gracias a las obras que se escriben para él. El propio piano (físico) suena de manera diferente si se toca una obra de Beethoven o de Albéniz. Es como si muchos instrumentos habitaran en un único objeto físico, como si cada instrumento fuera promesa, en sí mismo, de innumerables músicas e innumerables instrumentos. Pero los instrumentos no se tocan solos; el instrumento tan sólo alcanza plena existencia cuando es tocado por un músico, tan sólo existe plenamente durante su acoplamiento concreto con un instrumentista. Además, cuando ello ocurre, el instrumento se diversifica: con el mismo piano, con la misma partitura de *España* de Albéniz, dos pianistas diferentes crearán dos inter-

pretaciones diferentes de la misma obra, prácticamente dos tipos de música diferentes e incluso dos pianos diferentes. La existencia e identidad del instrumento dependen de lo que es físicamente, pero también de lo que suene y de la personalidad musical y humana del músico que lo interprete. No obstante, el proceso es recíproco: gracias a la mediación y al manejo de los instrumentistas, los instrumentos insuflan vida a la música, del mismo modo en que la música insufla vida a los instrumentos.

*París, febrero de 2018*

# INTRODUCCIÓN

En 1514 Rafael pintó una *Santa Cecilia* para la iglesia de San Giovanni in Monte de Bolonia. El cuadro suscitó desde el principio la mayor admiración; fue comentado, en especial, por Vasari.[1] Desde mediados del siglo XV santa Cecilia es la patrona de músicos, instrumentistas y luthiers. Los pintores la representan a menudo tocando un pequeño órgano portativo[2] u otros instrumentos (viola de gamba, violín, laúd).[3] La santa Cecilia de Rafael sostiene, en efecto, un pequeño órgano; aparece rodeada de ángeles músicos y de instrumentos musicales. ¿Se trata, pues, de una representación característica de la santa patrona de los músicos? El cuadro de Rafael

[1] Rafael, *Santa Cecilia*, óleo sobre tabla transferido a lienzo, 238 × 150 cm. El cuadro se encuentra actualmente en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia. Mi comentario es en gran parte deudor de los trabajos de Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 1996, pp. 170-178; y *Les Visions de Raphaël*, París, Liana Levi, 2003, pp. 21-43 (texto previo al anterior). También puede consultarse Jean-Yves Bosseur, *Musiques, passion d'artistes*, Ginebra, Skira, 1991, p. 42, donde se encuentra una reproducción en color del óleo (las ediciones de bolsillo de ambos estudios de Arasse ofrecen tan sólo una reproducción en blanco y negro; la edición *princeps* en gran formato de *Détail*, publicada por Gallimard en 1992, muestra dos reproducciones en color de *Santa Cecilia*, pp. 112-113).

[2] Es decir, un órgano portátil, que normalmente se llevaba en bandolera. No debe confundirse con el órgano positivo, de mayores dimensiones, que había que «posar» encima de algún soporte para poderlo tocar, por lo general una mesa, y cuyo peso y tamaño dificultaban su desplazamiento.

[3] Domenico Zampieri (el Domenichino) representa a la santa tocando una viola de gamba (Museo del Louvre, París); Carlo Dolci la muestra tocando un laúd (Museo de Vigo, España). A veces aparece tocando la espineta o algún otro instrumento de tecla. La hermosa *Santa Cecilia* de Poussin expuesta en el Museo del Prado de Madrid toca un instrumento del que sólo se muestra el teclado (¿es un órgano o una espineta?).

tiene mucho de paradójico: el órgano que santa Cecilia sujeta no puede tocarse, los instrumentos diseminados a sus pies están rotos, y las únicas criaturas que parecen hacer música son los ángeles, no los hombres.

Pero observemos con mayor atención este cuadro, que produce cierta extrañeza. Podemos distinguir tres secciones horizontales: en medio, una gran sección que ocupa por sí sola aproximadamente las cuatro quintas partes de la altura total de la obra; santa Cecilia se sitúa en el centro; sostiene un órgano portativo de pequeñas dimensiones; la rodean cuatro santos: san Pablo y san Juan Evangelista, representantes del amor divino, y san Agustín y santa María Magdalena, pecadores arrepentidos. Los cuatro forman una especie de *tempietto* que enmarca la figura principal. Santa Cecilia mira hacia arriba, sobrecogida por algo que ve o escucha. San Juan y san Agustín, en segundo plano, parecen mirarse el uno al otro; en primer plano, san Pablo dirige la vista al suelo y santa María Magdalena, hermosa y serena, mira hacia el espectador. Los cuatro santos que conforman el *tempietto* están descalzos mientras unas sandalias cubren los pies de santa Cecilia: de modo que, tanto literal como simbólicamente, sus pies no tocan la tierra.

En lo alto del cuadro se destaca una sección claramente separada de la parte central mediante una densa voluta de nubes, que parece una hendidura luminosa. Unos angelitos cantan *a cappella* o, más exactamente, parecen estudiar la partitura abierta frente a ellos; tan sólo un ángel (el segundo comenzando por la izquierda) muestra la boca claramente entreabierta; las de los demás parecen cerradas o apenas entreabiertas. Estos ángeles se distribuyen en dos grupos alineados; el ángel situado más a la izquierda dentro del grupo derecho señala algo en la partitura de su vecino. En la parte inferior del cuadro advertimos una tercera sección que permite ver, en continuidad con la parte central, el suelo sobre el que se apoyan los santos. Esta superficie está llena de instrumentos

musicales tirados en desorden.[1] Este desorden contrasta con el orden que reina en las secciones primera y segunda. Examinemos con mayor detalle los instrumentos representados.

Podemos contar doce en la parte inferior del cuadro (además del órgano que sostiene santa Cecilia, perteneciente a la sección central). Seis de ellos se incluyen en la familia de las «percusiones», otros cinco son de viento y hay una viola de gamba. De izquierda a derecha se advierte un triángulo (de grandes dimensiones), un instrumento difícil de identificar que podría ser una flauta grande, una especie de tamboril sin membrana con pequeños címbalos semejantes a los de una pandereta, una pequeña flauta dulce y una viola de gamba con su arco;[2] un examen atento revela una cuerda de viola, rota, que serpentea de modo sinuoso sobre el instrumento (detalle verdaderamente difícil de percibir en cualquier reproducción); detrás de la viola vemos dos pequeños timbales (¿o panderetas?), junto a la viola, una tercera flauta, y, cerca del pie derecho de María Magdalena, dos instrumentos de viento difíciles de identificar (flageolets o, más bien, instrumentos de la familia de las chirimías); a la derecha del cuadro, un tamboril bastante similar a la pandereta, aunque dotado de membrana y provisto de dos hileras de pequeñas sonajas; por último, un par de címbalos. En primer plano, delante de la viola, una misteriosa pieza de madera, el único resto de un gran instrumento o de otro objeto irreconocible.

[1] Algunos historiadores, incluido Vasari, piensan que Rafael confió la elaboración de esta parte del cuadro a uno de sus discípulos, lo cual no altera el sentido de la obra.

[2] En *Les Visions de Raphaël*, *op. cit.*, p. 29, Daniel Arasse ve una *lira da gamba*, lo cual tiene poco sentido: la *lira da gamba* cuenta con entre once y dieciséis cuerdas, y no aparecerá hasta el siglo XVII. Véase el artículo «Lira» de Marie-Françoise Bloch en: Marc Honegger (ed.), *Science de la Musique. Techniques, formes, instruments*, París, Bordas, 1976, vol. II, p. 556. El instrumento pintado por Rafael muestra cinco o tal vez seis clavijas y otras tantas cuerdas.

Creo que uno de los comentarios organológicos que hace Daniel Arasse en su análisis es erróneo. El autor explica que san Pablo apoya su espada sobre un triángulo, lo cual es cierto, e identifica ese instrumento con el *cymbalum* citado en la Primera Epístola a los Corintios (13, 1):[1] «Si, hablando lenguas de hombres y de ángeles, no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retiñe».[2] Esta interpretación resulta organológicamente inexacta; por lo que sabemos, el triángulo no se contaba entre los instrumentos griegos y latinos,[3] y *kumbalon* designaba en griego no un triángulo, sino un pequeño címbalo agudo, como los que aparecen a la derecha del cuadro. Pero en sentido general, la interpretación de Arasse es correcta: el gesto de san Pablo concuerda con el texto citado en la Primera Epístola a los Corintios, apartando o golpeando con su espada ese instrumento de percusión en exceso ruidoso, «bronce que suena», símbolo de una palabra desprovista de caridad.[4] El sonido de ese ins-

[1] Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 174; véase también *Les Visions de Raphaël*, *op. cit.*, pp. 38-39. Esta sorprendente interpretación exige a su vez ser interpretada. Con toda lógica, si Arasse propone esta interpretación es porque supone que Rafael identificaba el triángulo que pintó con el *cymbalum* del texto sagrado, puesto que el comentarista del cuadro percibe lo que presupone que el pintor ha pintado en el cuadro. Desconozco la razón por la cual Arasse ha podido ver tal cosa en la obra de Rafael, suponiendo que se haya planteado la cuestión en estos términos.

[2] Traducción de la «Traduction œcuménique de la Bible», París, Cerf-Société Biblique Française, 2000, p. 2764 [trad. Nácar y Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944, pp. 1274-1275]. El término griego traducido como «címbalo» es *kumbalon*. Xavier-Léon Dufour, en su *Dictionnaire du Nouveau Testament*, París, Seuil, 1975, describe exactamente este instrumento remitiendo al texto de san Pablo: «Instrumento musical de percusión formado por dos discos o dos conos de metal que se golpeaban uno contra otro» (p. 194).

[3] Véase por ejemplo Jacques Chailley, *La Musique grecque antique*, París, Les Belles Lettres, 1979; y Théodore Reinach, *La Musique grecque* (1926), París, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, pp. 130-131.

[4] En la filacteria que san Pablo lleva en la mano podía leerse originariamente «Ad Corinth».

trumento generaba rechazo, puesto que se consideraba mero ruido sin sentido.

Los instrumentos están desperdigados sin orden ni concierto por el suelo; y añadiremos que algunos están en pésimo estado; un lado de la viola está resquebrajado, y la única cuerda que conserva se ha roto; por otra parte, uno de los timbales está agujereado. En conjunto, todos los instrumentos parecen deteriorados y algunos de ellos tanto que son inservibles. Su acumulación transmite una sensación de ruido: seis de los doce instrumentos son de percusión, y de ellos cuatro, al menos, producen sonidos de altura indeterminada,[1] situándose no tanto al margen de la música como al margen del espacio musical estructurado según una escala de sonidos discontinuos.

Sin embargo, Daniel Arasse descubre algo muy importante: el órgano de santa Cecilia no puede tocarse puesto que está montado al revés (los tubos más largos, los de las notas graves, están dispuestos en la parte derecha, cuando debería ser a la inversa).[2] Resulta inconcebible que Rafael se equivocara: el órgano, representante tradicional de la santidad, aparece en el centro del cuadro, y se antoja imposible creer que

[1] Debe recordarse la diferencia entre las percusiones que producen notas cuya altura está determinada (como por ejemplo los timbales) y las percusiones que producen sonidos de altura indeterminada a causa del elevado número y confusión de sus sonidos armónicos (como por ejemplo los címbalos). Un timbal puede ofrecer por ejemplo un si bemol o un fa mientras los címbalos producen un sonido complejo y confuso que no puede situarse en la escala cromática.

[2] Arasse va demasiado lejos en su demostración al sostener que el órgano no se puede tocar incluso por otra razón: no aparece representado el indispensable fuelle. El argumento difiere del anterior. El fuelle puede separarse materialmente del órgano, en especial a fin de transportar el instrumento, y su ausencia no tiene la misma relevancia que la disposición inversa del teclado.

un artista tan cuidadoso como él cometiera semejante error. Pero aún habría que añadir algo más al descubrimiento de Arasse. No sólo el instrumento está montado al revés, sino que los tubos del órgano comienzan a desmoronarse y a caer al suelo: dos de ellos se están viniendo abajo (el cuarto y el sexto partiendo de la izquierda del cuadro), y otros dos, a la derecha, caerán a continuación. Se trata de un detalle realista desde un punto de vista organológico: los tubos del órgano se colocan simplemente sobre la apertura del fuelle y se sostienen por la fuerza de la gravedad (no están encolados ni soldados): si el órgano se vuelca, caen. Puesto que el instrumento está cabeza abajo lo vemos desmontarse ante la indiferencia de una santa Cecilia que parece arrobada.

Ésta es la interpretación que hace Daniel Arasse del cuadro:

> Situado por encima de los instrumentos rotos o deteriorados, esparcidos por el suelo como símbolos de la música profana y terrenal, [el órgano] se nos presenta como el instrumento con el cual Cecilia traduce esa música interior y espiritual que conoce por revelación divina. En el cuadro, la santa es mostrada en un momento de éxtasis: abandonando su instrumento alcanza (en palabras de Marsilio Ficino) «la cima contemplativa» donde le son reveladas las armonías superiores de la música celestial, representadas en lo alto de la imagen por el coro angélico cuyo concierto vocal ya no precisa de mediación instrumental alguna.[1]

Según Arasse lo que cuenta es el sentido espiritual del cuadro, y si Rafael pintó el órgano de forma incorrecta lo hizo en respuesta a imperativos puramente pictóricos, «para que su línea y configuración se integren con más flexibilidad en la sutil composición de conjunto».[2] La obra supondría, pues, la representación de una «ascensión espiritual» de inspira-

[1] Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 170.
[2] *Ibid.*, p. 177.

ción neoplatónica, más exactamente ficiniana, en la que se partiría de los instrumentos repudiados para elevarse, a través del órgano a punto de desmontarse, hasta la voz angélica, expresión pura del alma en su unión con Dios. De este modo el alma pasaría de la *musica instrumentalis*, que excita las bajas pasiones, un primer grado musical de carácter en exceso material, a la *musica humana* (música interior), y de ahí a la más elevada de las expresiones musicales, la *musica mundana* (música del cosmos, música divina). En este contexto Arasse interpreta el extraño objeto amorfo (en primer plano, en la parte baja del cuadro) como símbolo de la «materia primera», entendida en el sentido que le concede Marsilio Ficino, el estado de la materia cuando aparece desprovista de toda forma.[1]

Comparto tal interpretación, pero en este cuadro percibo un significado aún más general: el del rechazo a los instrumentos. Rafael no enfrenta «instrumentos profanos» e «instrumentos sacros», de la misma manera en que Tiziano pudo oponer amor sagrado y amor profano; pues el órgano, aun siendo símbolo de los instrumentos sacros, aparece aquí profanado a causa de su errónea disposición y de esa caída que se produce ante nuestra mirada. Cuando santa Cecilia es representada tocando un pequeño órgano portativo—por ejemplo, en *Santa Inés, san Bartolomé y santa Cecilia* del Maestro del Altar de San Bartolomé—, el instrumento parece nimbado por un aura, ausente en la *Santa Cecilia* de Rafael.[2]

[1] *Id.*, *Les Visions de Raphaël*, *op. cit.*, pp. 32-34.

[2] Hay que destacar que en la tela que representa a santa Inés, san Bartolomé y santa Cecilia (Maestro del Altar de San Bartolomé, entre 1485 y 1510, Alte Pinakothek, Múnich) ésta toca el órgano con la mano derecha mientras acciona el fuelle con la izquierda, en lo que supone una postura interpretativa tradicional y representada muy a menudo: sin apoyar el instrumento en ningún soporte, un querubín se encarga de suspenderlo en el aire, a la altura adecuada. El peso material del órgano se ve así angélicamente neutralizado.

Rafael opone música vocal pura y música acompañada de instrumentos. Ciertamente podría decirse que el órgano supone una especie de intermediario entre el instrumento y la voz (suele considerarse que su timbre evoca la voz humana); pero este mediador se pasa, simbólica y materialmente, a las filas del instrumentario más ruidoso. En pocos segundos los tubos se romperán al chocar contra el suelo. Este cuadro en apariencia tan estático, como conviene a la representación de un éxtasis, contiene en sí mismo una temporalidad dramática muy densa: la caída de los tubos supondrá la victoria definitiva de lo espiritual sobre lo material. Su estructura es por lo tanto binaria: la distancia que separa al instrumento musical de la voz es la misma que separa a la tierra del cielo.

El cuadro, a mi juicio, ilustra cierta desconfianza religiosa frente al instrumento. Una desconfianza y un rechazo al instrumento de carácter consciente. Para convencerse de ello basta con comparar el cuadro de Rafael con el *modello* preparatorio realizado en 1514 por Giovanni Francesco Penni bajo la dirección de Rafael.[1] En el *modello* de Penni, santa Cecilia maneja un órgano igualmente montado al revés, pero los tubos no están cayendo. Los instrumentos diseminados por el suelo no están rotos o deteriorados; y lo que aún resulta más sorprendente, los ángeles tocan diferentes instrumentos (viola, arpa) mientras miran hacia abajo. Este *modello* se corresponde con la imagen tradicional de la santa, protectora tanto de músicos como de instrumentos. Si pasamos del *modello* al cuadro se invierte el sentido de la composición plástica. En el *modello* los instrumentos de las tres secciones de la obra están en buen estado, y en alguna medida parecen bendeci-

[1] Gian Francesco Penni, *Modello* para la *Santa Cecilia* de Rafael, pincel y aguada de tinta sobre trazos de lápiz negro, 26,8 × 16,3 cm, París, Petit Palais. Esta pieza aparece por ejemplo reproducida en el catálogo de la exposición *Raphaël. Les dernières années*, París, Hazan-Louvre éditions, 2012, p. 107 (véase también el grabado de Raimondi reproducido en p. 108).

dos por el uso que hacen de ellos los ángeles; en el cuadro los instrumentos no parecen tanto malditos como despreciados, brillando por su ausencia en la parte superior, donde cantan los ángeles. Es como si los ángeles del *modello* hubieran lanzado sus instrumentos al suelo del cuadro, donde yacerían hechos pedazos.[1] El significado antiinstrumental de la *Santa Cecilia* de Rafael es, pues, del todo consciente y deliberado.

La desconfianza y el rechazo no suponen evidentemente la única forma de relación que mantienen las religiones con los instrumentos. Las artes plásticas de inspiración cristiana, por ceñirnos a ellas, ofrecen mil y un ejemplos de ángeles que hacen resonar trompas y trompetas, que tocan violines y arpas o que puntean laúdes. Los teólogos son más reservados, o quizá más prudentes. San Agustín, por ejemplo, no se refiere ni una sola vez a los instrumentos musicales en su tratado *Sobre la música*.[2] El instrumento es por lo general tolerado en cuanto que mediación a superar con tal de llegar a la voz, mediación que no debe ocupar el lugar de aquello de lo que es mero vehículo. Pero aquí el órgano no ejerce ni siquiera esa tarea de mediación; en la *Santa Cecilia* de Rafael la música se escinde literalmente en dos, pasando los instrumentos a formar parte del ámbito del ruido, en la sección baja del cuadro, a manera de cuerpos en exceso pesados, mientras el alma musical se hace silenciosa espiritualidad en la zona superior, gracias a las bocas cerradas de los ángeles.[3] La músi-

[1] No se trata sino de un modo de hablar, puesto que los instrumentos lanzados al suelo del cuadro no son los mismos con los que tocaban los ángeles del *modello*, ¡aunque habría sido fabuloso!

[2] Cabe remitirse al sorprendente comentario que hace Henri-Irénée Marrou (bajo el pseudónimo de Davenson) de *Sobre la música* en su *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942; fiel a su maestro, Marrou sólo habla de instrumentos para incitarnos a dejarlos atrás (pp. 59, 64). En conjunto, su libro se revela mucho más rico y sutil que cualquiera de sus afirmaciones concretas, desde luego discutibles.

[3] En un libro, cuyo interés apenas reside hoy en la calidad de las reproducciones de los instrumentos, he encontrado una interpretación intere-

ca interior del alma sustituye a la música sonora. ¿Pero esta «música interior» puede considerarse todavía música?

La *Santa Cecilia* de Rafael ofrece una representación excepcionalmente nítida de un deseo: prescindir de instrumentos. La música vocal sería expresión adecuada del alma, que no quiere mantener ningún vínculo con las peligrosas mediaciones materiales y técnicas del instrumento, que se arriesga a atraer sobre sí la atención que debe reservarse al sentido espiritual de la música. En el cuadro de Rafael el alma de la santa se eleva en la misma medida en que el instrumento se precipita hacia abajo. Podría hablarse de rechazo al instrumento, rechazo que iría asociado a una concepción vocal de la música. Sin embargo, el vocalismo no me parece reservado tan sólo a la espiritualidad religiosa. Por su parte, la filosofía lo recoge a menudo, de manera encubierta y sin argumentarlo. Son muchos los filósofos que consideran la música como la voz más íntima del alma. La música es de entrada tanto pensamiento como voz, espiritualidad, transparencia. Pero si la música pertenece «al alma», entonces el instrumento, tan material, tan corpóreo, supone un estorbo, algo inútil, peligroso. La filosofía deja manifiestamente de lado el instrumento cuando aspira a reflexionar sobre la música (¡el alma no quiere saber nada de timbales ni de contrabajos!). De esta forma, «liberada» del instrumento (empobrecida, en realidad), la música se hace angélica. Al olvidar el instrumento,

sante: el rechazo del órgano tendría en el caso de santa Cecilia un sentido de ofrenda o de sacrificio. «Rafael, al pretender representar la música sacra, nos muestra a santa Cecilia ofreciendo al cielo el órgano que tiene en las manos: a sus pies yacen en desorden, desvencijados, los instrumentos característicos de la música profana, violas sin cuerdas, panderetas, triángulos, tamboriles», texto de Laugel (autor para mí desconocido) citado por Jean Rambosson, *Les Harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, París, Firmin-Didot, 1878, p. 438.

tal vez la filosofía piense en la música de los ángeles, pero al coste de despreciar la música de los hombres.

El presente libro pretende estudiar el instrumento musical en un sentido absolutamente contrario al sugerido por la admirable *Santa Cecilia* de Rafael. Quiere pensar el instrumento musical desde su dignidad y valor artístico, estético y humano. Se trata de pensar el instrumento como medio de la música, pero también, simétricamente, de pensar la música a la luz del instrumento que la hace posible antes incluso de hacerla real (de interpretarla).

El instrumento permite a la música vivir, hacerse real; y también lo permite la voz humana. Los instrumentos son antes que nada objetos técnicos, a menudo ejemplos del mayor ingenio y depositarios de una inabarcable riqueza musical y extramusical. La humanidad dispone, gracias a los miles de instrumentos musicales que ha concebido y fabricado, de un extraordinario archivo material de técnicas, de formas de sensibilidad visual y sonora, de creencias y sueños. Y es que una sociedad no se caracteriza menos por sus instrumentos musicales que por sus instituciones políticas y creencias religiosas, las cuales raramente dejan de servirse de la música.[1] Y, a diferencia de una pieza archivística o de un objeto técnico obsoleto, cuyo interés es principalmente intelectual, documental o incluso jurídico, pero perteneciente definitivamente al pasado, el instrumento antiguo puede volver a la vida en manos de los músicos.

Reflexionar sobre el instrumento musical constituye, para el filósofo, un desafío. Si se deseara estudiar un instrumento

[1] El uso político de la música no es en absoluto propio solamente de las sociedades tradicionales, aristocráticas o monárquicas. El himno nacional es interpretado en las más importantes circunstancias, y en Francia la llegada al Palais-Bourbon del presidente de la Asamblea Nacional se acompaña de un redoble de tambores.

cualquiera (el oboe de amor, el *ud* persa, el órgano, el *khong chai* chino) habría que reunir las competencias del físico, del experto en acústica de salas, del historiador político, del historiador artístico, del sociólogo, del musicólogo, del economista, del antropólogo y/o del etnólogo, del especialista en ciencias cognitivas, del psicólogo y, en ocasiones, del arqueólogo y/o del etnomusicólogo, del neurólogo, del médico deportivo, del ergónomo, del psicoanalista, del teólogo y del especialista en historia de las religiones y en historia de las tecnologías, del luthier y del constructor de instrumentos, del músico profesional (en calidad de solista o de intérprete integrado en conjuntos), del compositor, del director de orquesta, del profesor de conservatorio. E, incluso así, estudiar a fondo un instrumento concreto no equivale a pensar el instrumento: el instrumento musical no es sólo un objeto o, más bien, una multitud de objetos: consiste a la vez en una función. Pensar el instrumento implica que, al margen de la increíble variedad de instrumentos musicales y de los contextos culturales en los cuales han sido y son utilizados, pueda desprenderse una lógica fundamental, una función fundamental e, incluso, un sentido humano fundamental del instrumento.

El instrumento musical, por último, no es sólo un objeto técnico concebido según determinadas reglas artísticas y destinado a satisfacer ciertas funciones musicales, como si dependiera de la filosofía del arte; a menudo también es un objeto dotado de cualidades estéticas intransferibles (el instrumento puede ser hermoso, pintoresco o gracioso, por ejemplo),[1] un objeto que ofrece sonidos estéticamente característicos (sonidos hermosos, pintorescos o gracio-

[1] Debo recordar que los predicados estéticos no se limitan a lo bello y lo sublime. En un libro ciertamente poco conocido, Robert Blanché propuso una sistemática que tiene, como mínimo, el mérito de ampliar el vocabulario habitual de la estética (Robert Blanché, *Des catégories esthétiques*, París, Vrin, 1979).

sos, entre otros), sin que exista necesariamente una relación de homología entre la estética visual del instrumento y su estética sonora (un hermoso instrumento puede producir un sonido grotesco). Se produce por lo tanto cierta sobredeterminación estética y artística del instrumento, que una filosofía del instrumento también debe tomar en consideración.

En este punto tengo que decir unas palabras acerca de la metodología seguida en el libro. Estoy convencido de que la filosofía del arte tiene siempre un papel secundario en relación con la creación artística. Si los artistas no hubieran creado formas y objetos el filósofo del arte no tendría nada en qué pensar. Los problemas filosóficos con respecto al arte provienen de distintas fuentes: algunos surgen de una interrogación filosófica general, después aplicada a las formas y objetos artísticos;[1] otros, por el contrario, son suscitados por esas formas y objetos creados por los artistas, formas y objetos que a veces pueden parecer tan sorprendentes y enigmáticos como ciertos fenómenos naturales, ya sea un eclipse, un arcoíris o el crecimiento de una brizna de hierba. Es necesario no perder de vista ambos tipos de problemas. Si nos ceñimos a los problemas *a priori* se corre el riesgo de no alcanzar jamás el espacio de la experiencia o, al menos, de no alcanzarlo *allá donde* se convierte propiamente en artístico y en algo verdaderamente interesante; y si nos ceñimos a los problemas *a posteriori* resultará muy difícil sustraerse a la dispersión de lo empírico y a la pretensión de desplegar conceptos y tesis que serán poco más que simples calcos de la experiencia. El método que he intenta-

[1] Es el trayecto seguido por Roger Pouivet, por ejemplo, en *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, París, PUF, 2010.

do aplicar es de naturaleza decididamente doble: ir de los problemas del filósofo a los del músico, y de los problemas del músico a los del filósofo. El instrumento musical interroga a la filosofía, del mismo modo que la filosofía interroga al instrumento musical. No puede hablarse pues de soluciones fáciles o de semejanzas imaginarias. La mayor parte de las ideas defendidas en este libro han sido discutidas, desde luego, con filósofos, pero también con músicos, expertos en acústica, musicólogos y luthiers (no han sido ellos, precisamente, los que peor me han comprendido ni los que menos me han enseñado). Creo que toda proposición relacionada con la filosofía de la música debería someterse a una doble prueba de validez: por parte de los filósofos y por parte de los músicos.

Lo que me propongo aquí es una investigación filosófica del instrumento musical. Ésta implica, en mi opinión, un método y un sistema: no se trata de partir a la aventura, de vagar y avanzar al albur de la inspiración del momento. No pretendo dar vueltas y más vueltas alrededor del instrumento, vueltas y más vueltas alrededor de las preguntas que el instrumento plantea a la filosofía; seguiré, más bien, el juicioso camino que va de la invención de los instrumentos a la ontología de la obra musical.

Por razones que, espero, el desarrollo del análisis y de la argumentación justificarán, he decidido no comenzar este trabajo con una definición del instrumento musical (me ocupo de la cuestión en el segundo capítulo de la segunda parte). No obstante, debo situar desde el principio el instrumento acústico, que constituye el núcleo de mi razonamiento, en el conjunto de los objetos técnicos emisores de música (emisores, es decir, que la producen o la reproducen). Así, pueden establecerse seis categorías:

- Los instrumentos acústicos (instrumentos no amplifica-

dos eléctricamente; serían por ejemplo la flauta, el tambor de membrana, la guitarra acústica o el sitar).[1]

- Los instrumentos acústicos eléctrica o electrónicamente amplificados (como por ejemplo la guitarra eléctrica).

- Los instrumentos electroacústicos (como por ejemplo los sintetizadores, las ondas Martenot o los órganos eléctricos: lo que depende de los dispositivos eléctricos y electrónicos no es únicamente la amplificación sino también la producción del sonido.

- Los instrumentos de reproducción mecánica de sonidos predeterminados, reproducción que exige la intervención continua de un intérprete manipulador (como por ejemplo el órgano de cilindro, el organillo o la pianola; el intérprete-manipulador debe girar una manivela mientras dura la pieza musical).

- Los instrumentos de ingeniería informática destinados a la composición y producción musical (como por ejemplo los sintetizadores, *samplers*, secuenciadores, ordenadores, etcétera).

- Los instrumentos de reproducción mecánica, eléctrica, electrónica o digital (como por ejemplo el gramófono, el electrófono, el reproductor de CD o el lector MP3) y los instrumentos de emisión a distancia (la radio, internet) que no exigen una constante manipulación.

He clasificado estos seis grupos instrumentales según un principio de importancia gestual decreciente: en un instrumento acústico tradicional los gestos del intérprete, en tiempo real, son primordiales (definen y controlan la altura del sonido pero también su timbre, intensidad, duración, etcétera); por el contrario, cuando se utiliza un MP3 el usuario apenas realiza alguna actividad (seleccionar el fragmen-

[1] Todo instrumento musical incluye un resonador que amplifica el sonido (una «caja de resonancia»). En algún raro caso (guimbarda, arco musical) la boca del instrumentista se utiliza a modo de resonador.

to y determinar el volumen, y tales gestos pueden ser algo torpes, repetirse o modificarse sin que importe demasiado: la pieza está grabada. No obstante, las posibilidades de modificación del sonido por parte del usuario que ofrecen los modernos aparatos no deben subestimarse). El organillo requiere una gestualidad más precisa que el ordenador: se necesita una regularidad gestual y cierto sentido rítmico para hacer funcionar correctamente ese instrumento, mientras que el uso del ordenador para hacer música puede no estar sometido a las limitaciones del directo (puede no estarlo, lo que no significa que nunca lo esté). La diferencia entre manipulación continua y manipulación discontinua resulta de la mayor importancia: cuando se toca un instrumento acústico la manipulación es continua y coextensiva al despliegue temporal de la música interpretada; pero la manipulación discontinua de un lector de CD o de un MP3 es independiente del tiempo musical de la pieza escuchada (es posible aumentar los bajos o disminuir el nivel sonoro, todo ello independientemente del desarrollo de la pieza que se escucha).

Todos estos objetos técnicos pueden denominarse «instrumentos musicales». Pero el presente trabajo se concentra principalmente en la primera categoría, la de los instrumentos acústicos sin amplificación eléctrica. Podría señalar diversas razones para justificar mi decisión, comenzando por el derecho intelectual a acotar libremente el propio objeto de estudio; a lo cual añadiría que la filosofía contemporánea se ocupa mucho más de los neoinstrumentos surgidos de la luthería electrónica que de los instrumentos acústicos tradicionales. Pero la auténtica razón es otra. Desde mi punto de vista el instrumento acústico viene a ser el instrumento prototípico, el instrumento por antonomasia a partir del cual se puede reflexionar sobre las considerables transformaciones organológicas producidas a partir del siglo XIX. Los instrumentos acústicos, por otra parte, no han quedado de ningún

modo obsoletos a causa de la aparición de los neoinstrumentos electroacústicos y digitales; los compositores de hoy recurren tanto a unos como a otros, y la mayor parte, con mucho, de la música culta, popular o tradicional actualmente más viva de la humanidad está destinada a instrumentos acústicos. Por lo tanto constituyen, a mi entender, la referencia de cualquier reflexión acerca de los instrumentos musicales y de la música en general.

Para que el instrumento acústico se convierta en objeto de reflexión filosófica quizá haga falta que deje de ser la única mediación artefactual de la obra musical.[1] Al instrumento acústico tradicional le ha surgido en los últimos tiempos la competencia de otras fuentes de sonido musical: fuentes primarias (sonidos de síntesis, sonidos electroacústicos, sonidos digitales, sonidos no musicales grabados y reelaborados), fuentes secundarias (grabaciones de obras cantadas y/o interpretadas con instrumentos) y combinaciones de ambos tipos de fuentes (*sampling*, *scratching*), sin olvidar las innumerables manipulaciones técnicas realizadas a partir del sonido ya grabado (montajes destinados a obtener «la mejor versión posible») y aquellas obras que sólo existen gracias al estudio que las ha fabricado durante el proceso de grabación (buena parte de la música rock, por ejemplo). Paradójicamente, esta situación de competencia en la cual se encuentran hoy los instrumentos acústicos, los instrumentistas y sus oyentes, supone tal vez una circunstancia favorable para que el instrumento musical se revele como problema, es decir, como objeto de reflexión.

[1] Utilizo esta expresión poco elegante a fin de dejar al margen la voz humana, que no puede considerarse un artefacto ni siquiera cuando ha sido trabajada desde un punto de vista técnico, requiriendo un análisis del todo diferente.

Por último, quisiera señalar al lector algunos aspectos de cierta importancia:

- La mayor parte de las veces escribo *instrumento* en referencia a *instrumento musical* (expresión que, repetida a menudo, resultaría molesta) e incluso a *instrumento acústico no eléctricamente amplificado*; creo que no cabe temer ninguna ambigüedad; cuando hable de otro tipo de instrumento lo precisaré.

- Utilizo la palabra *obra* para designar una pieza musical, de la naturaleza que sea: una obra propiamente hablando (la *Sonata* para piano de Liszt), una improvisación grabada o no grabada, una danza albanesa tradicional con notación o sin ella, una propuesta musical con amplias zonas de indeterminación o azar (Cage), un *Salve Regina* gregoriano, un vals popular, etcétera. Tres objeciones pueden hacerse a este uso extenso de la palabra *obra*: 1) el concepto de obra sería occidental (no resultaría adecuado para referirse a músicas extraeuropeas); 2) sería propio de la música culta (no sería adecuado para las músicas populares, ni siquiera europeas); 3) estaría ligado a cierta concepción autoral y rígida de la música, poco apropiada ni siquiera para la totalidad de la música culta europea (para ciertos autores la noción de obra sólo resulta pertinente, desde una perspectiva musical, a partir del período romántico).[1] No discutiré tales objeciones; me contentaré únicamente con emplear a partir de ahora la palabra *obra* en su sentido más simple (resulta menos artificial que escribir «propuesta musical» o «pieza musical»). Obra es simplemente un *opus*, un fruto de la actividad humana por oposición a *effectus*, efecto natural de una causa natural.[2] Debo sugerir al lector que no intente cargar esta palabra con más significados de los que tiene.

[1] Véase el fundamental trabajo de Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

[2] Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*, § 43.

- Quizá se me reproche que un número muy elevado de ejemplos provengan de la música occidental (en especial de tradición escrita). Sencillamente, he preferido basarme en los dos tipos de música que más conozco y que soy capaz de analizar mejor. Un mayor conocimiento de ámbitos como el jazz, la música popular europea o las músicas extraeuropeas habría enriquecido y aportado variedad a mis ejemplos, aunque no modificado mis planteamientos fundamentales. En seguida se verá que mi postura es de carácter universalista (todas las civilizaciones construyen y utilizan instrumentos musicales, pues el instrumento es siempre indispensable para la música). Desde esta perspectiva mis planteamientos más relevantes acerca del instrumento me han llevado a optar por una selección algo «desequilibrada» o «exagerada». Buscar el equilibrio a cualquier precio entre las muchas culturas musicales de la humanidad habría resultado al mismo tiempo demasiado artificial y poco creíble.

- No he podido evitar por completo algunas anticipaciones y repeticiones. Mi única excusa es que las cuestiones planteadas por el instrumento musical son a la vez dispares y están entrelazadas. Un orden estrictamente secuencial en el tratamiento de los problemas sin duda no es posible al abordar el tema.

- Por último, quisiera precisar el modo en que *El instrumento musical. Un estudio filosófico* se articula con *L'Altération musicale*, libro también consagrado a la música.[1] En *L'Altération musicale* ponía el acento sobre la música instrumental y, más exactamente, sobre la música denominada «absoluta»,[2] y ello por razones metodológicas: para sacar a

[1] Bernard Sève, *L'Altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, París, Seuil, 2002; reedición aumentada con un prefacio inédito, 2013. Igualmente debo remitir a mi artículo «Pouvoirs de la musique: de l'emprise à l'altération», *Esprit*, enero de 2003, pp. 69-83.

[2] Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, Génova, Contrechamps, 1997. [Existe traducción en español: *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce Benito, Barcelona, Idea Books, 1999].

la luz las potencias singulares de la música me pareció apropiado buscarlas primeramente allá donde no mantienen la menor relación con otros sistemas simbólicos, como libretos operísticos, textos religiosos o poemas, ni con funciones sociales, como es el caso de la música de danza, la música de labor o la música de circunstancias. La opción metodológica de *L'Altération musicale* en favor de la música «absoluta» no es expresión de ninguna preferencia personal ni valoración estética. *El instrumento musical* establece por su parte una línea de continuidad con mi anterior libro; pero la música puramente instrumental no goza tampoco, en el presente trabajo, de ningún privilegio metodológico. Si se habla aquí con mayor frecuencia de música instrumental que de ópera, canción o música religiosa es, simplemente, porque los ejemplos puramente instrumentales me han parecido más fáciles de abordar o más claros. Según una célebre fórmula de E. T. A. Hoffmann, la sinfonía es «la ópera de los instrumentos»;[1] lo cual podría aplicarse a la totalidad de la música instrumental: el instrumento es el personaje central, y es en ese escenario donde más expuesto está a la observación y a la comprensión.

[1] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Lausana, L'Âge d'homme, 1985, p. 28.

PRIMERA PARTE

# INVENCIONES: DEL INSTRUMENTO A LA MÚSICA

# I

# LA INVENCIÓN ORGANOLÓGICA

Partir de entrada en busca de una definición del instrumento musical resultaría precipitado. No conviene subestimar el poder de las definiciones en el campo de las ciencias humanas y de la filosofía: las definiciones que pretenden apresar su objeto tienden a menudo a clausurar el razonamiento antes que a inaugurarlo. El preconcepto habitual de lo que es un instrumento bastará, de momento al menos, para orientar nuestra labor. Así pues, y para comenzar: un instrumento musical es un objeto técnico que se hace sonar deliberadamente por propia satisfacción sonora y/o para producir sonidos considerados musicales por la sociedad a la que se pertenece.

Comenzaré por la cuestión de la invención. El hombre es un animal tan inventivo e ingenioso como racional. La invención organológica me parece algo tan extraordinario y enigmático como la invención matemática. Como veremos a lo largo de este capítulo, el instrumento musical mantiene una relación privilegiada con el poder, pero también con los delirios, de la imaginación humana.

## 1. LA INVENCIÓN DE INSTRUMENTOS: RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS Y FANTASÍA

El instrumento musical es, ante todo, un objeto fabricado e inventado por el hombre.[1] Tal es el caso de cualquier obje-

[1] A propósito de una discusión reciente sobre los problemas de la in-

to técnico, si bien un instrumento no puede considerarse un objeto como otro cualquiera. El objeto técnico ha sido, casi siempre, inventado y concebido como solución a un problema; viene determinado por la función precisa a la que debe responder. La invención técnica debe entenderse esencialmente como «adaptada a» o «adecuada para». Hay algo que la precede siempre: una actividad que realizar (perforar madera, recoger arándanos, fabricar una placa metálica de determinado grosor, transmitir cierta cantidad de energía) o un problema que resolver (disminuir la fricción de una cuerda deslizante, mejorar el rendimiento de un motor, reducir las pérdidas térmicas de un espacio). La invención técnica supone una respuesta a un problema de carácter exclusivamente técnico. Una bombilla eléctrica debe satisfacer, del modo más preciso posible, un máximo de condiciones, algunas propiamente técnicas (duración, seguridad, eficacia, rendimiento, desempeño) y otras económicas (rentabilidad) o ético-políticas (condiciones medioambientales, atención a un desarrollo sostenible); las condiciones meramente técnicas se derivan de manera directa de la función del objeto, de la utilidad que se le presupone, del problema al que debe aportar solución. El objeto técnico, ya se trate de una herramienta o de una máquina, es siempre secundario en relación con esa serie de datos.

Ahora bien, en cierto modo nada precede al instrumento musical. No tiene carácter secundario, sino primario. En ello reside su extrema singularidad dentro del conjunto de los objetos técnicos. «En cierto modo»: pues se sobrentiende que la invención de un instrumento musical no puede surgir en un páramo natural y cultural. Está siempre precedida por: 1) ciertos datos naturales, como veremos; y 2) un contexto social, cultural y musical en relación con el cual adquiere sen-

---

vención técnica, véase el informe recopilado por Liliane Pérez «L'invention technique et les figures de l'inventeur», *Documents pour l'histoire des techniques*, n.° 17 (septiembre de 2009; <http://dht.revues.org/361>).

tido (ya sea mediante su afirmación o rechazo). Pero jamás vendrá precedido por un problema que resolver.

De este modo propondría tres formas o niveles de invención organológica:

- La invención organológica puede estar destinada a mejorar las posibilidades sonoras y musicales de un instrumento ya existente. El acordeón diatónico «de dos hileras» no permite producir todos los sonidos de la escala cromática; la invención del «de tres hileras» permite subsanar lo que era percibido como carencia o deficiencia. En este caso la invención responde al modelo de la invención técnica: una vez se plantea un problema concreto la invención propone una solución o, a veces, varias.

- La invención organológica puede tener como objetivo facilitar el empleo de un instrumento ya existente (mejora ergonómica). Tales serían los casos, por ejemplo, de la invención de los pistones (para los metales) o del sistema de llaves de las maderas (flautas, clarinetes, oboes, fagots): el añadido de llaves permite cerrar los orificios del instrumento de manera más precisa, segura y cómoda. Una invención de esa clase se combina a menudo con la anterior (las llaves permiten al mismo tiempo facilitar la producción de notas suplementarias); sin embargo, se requiere aquí el examen más atento. En este punto estamos aún pensando desde la lógica de la invención técnica, en cuanto que aspira a facilitar la manipulación de un objeto y hacer que funcione. Técnicamente tales modificaciones suponen mejoras; pero desde un punto de vista musical no siempre lo son, pudiendo incluso convertirse en un paso atrás, como señaló Harnoncourt y tantas veces se ha repetido después.[1] Lo que se gana por un lado

[1] Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, París, Gallimard, 1984. [Existe traducción en español: *La música como discurso sonoro. Hacia una*

(equiparación de las notas desde la perspectiva de la precisión y de la intensidad, completitud de la escala cromática, facilidad en la interpretación) puede perderse por otro (capacidades tímbricas, color sonoro, matices). Pero sin duda en muchas ocasiones se producen indiscutibles mejoras puramente técnicas desprovistas de efectos musicalmente indeseables: como la sustitución de las clavijas sencillas de las cuerdas del contrabajo por clavijas atornilladas, mucho más seguras (1725).

- La invención organológica quizá aspire a generar un nuevo tipo de sonoridades (invención que a veces procede por derivación de sonoridades previas), lo que sólo será posible gracias a un nuevo instrumento musical; lo cual constituye, a mi juicio, el fundamento de la invención organológica. Por sonoridad no debe entenderse únicamente el timbre, sino también los modos de ataque, las diferencias de registro, las variaciones de intensidad, el granulado sonoro, etcétera. Pensemos en el oboe de amor o en el corno inglés, cuyos pabellones piriformes producen un sonido muy característico y nítidamente diferente al del oboe. Entre los instrumentos acústicos occidentales creados desde el siglo XVIII debemos citar el clarinete, el piano, el saxofón o la tuba wagneriana. Todos estos instrumentos derivan—por modificación, aumento de complejidad o hibridación—de otros instrumentos previamente existentes. No obstante, el salto cualitativo resulta indiscutible y garantiza la originalidad y necesidad del nuevo instrumento: el pianoforte es algo más que un clavicordio mejorado o que el producto de la hibridación de un clavecín y un clavicordio.

En los dos primeros de estos tres casos la invención se vio precedida de algo que anunciaba de modo abstracto su llegada; los dos primeros tipos surgieron, en general, a partir del

*nueva comprensión de la música*, trad. Juan Luis Milán, Barcelona, Acantilado, 2006].

modelo de invención técnica. Pero el tercer caso revela una naturaleza por completo diferente. No puede decirse que la invención de una nueva sonoridad aporte solución a un problema de tipo técnico; se trata de algo sin duda más significativo, que tiene mucho más que ver con el deseo y la imaginación que con la articulación problema-solución. Todo invento humano, del orden que sea, expresa y desarrolla alguna faceta de la imaginación creadora del hombre. Pero nunca la imaginación humana me parece tan libre como cuando está puesta al servicio de la invención organológica, en virtud especialmente de esta tercera forma de invención. Las dos primeras formas podrían denominarse en puridad innovaciones (se transforma, aunque a veces de manera muy profunda, lo existente). Pero la tercera surge propiamente de la invención, y quizá incluso de la creación: surge algo que no existía anteriormente, a saber, un nuevo sonido.[1] Lo cual nos aproxima a eso que Cornelius Castoriadis ha denominado «imaginario radical» e «institución imaginaria».[2] El instrumento revela aquí la potencia creadora de lo imaginario, potencia que recae sobre un objeto complejo y duradero. Como dice Simondon, «el proceso inventivo se plasma del modo más perfecto cuando produce un objeto autónomo o una obra independiente del sujeto, transmisible, susceptible de compartirse, constituyendo la base de una relación de participación acumulativa».[3] Los ins-

[1] No ignoro que actualmente, en general, se denomina *innovación* a una «invención» que ha logrado el éxito, que ha sido aceptada por la sociedad. Este uso habitual me parece conceptualmente insatisfactorio. *Invención* es una palabra mucho más rica que *innovación*. Una innovación es una mejora; una invención es una creación (no una reformulación de lo viejo, sino la aparición de lo nuevo, eso que Bergson llamara «creación de formas»).

[2] Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, París, Seuil, 1975. [Existe traducción en español: *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, Barcelona, Tusquets, 2013].

[3] Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou,

trumentos musicales cumplen estos cuatro requisitos. El instrumento es inventado (y en el proceso plantea y resuelve numerosos problemas técnicos) en virtud del deseo de nuevas sonoridades, de nuevas determinaciones sonoras (que, como repetiré más adelante, no se limitan al timbre).

La imaginación humana se demuestra mucho más libre cuando inventa un instrumento musical que cuando inventa cualquier otro objeto técnico. La invención técnica se ve limitada o constreñida por la esencia de los problemas que se afana en resolver y por la esencia de las necesidades humanas que son la fuente de esos problemas (la invención técnica suscita a su vez la aparición de nuevas necesidades, en lo que representa un proceso inagotable). La invención organológica, en sus formas más extremas, ignora ese condicionante: con el invento de un nuevo sonido no se pretende aportar solución a un problema, sino ampliar el reino de la sensibilidad sonora, enriquecer el mundo no sólo con un nuevo objeto (el instrumento) sino con una nueva capa de sensaciones posibles (las sonoridades, la música que ese instrumento puede producir). Toda invención técnica revela a la vez un carácter libre y vinculado. Libre porque se trata de una invención, y en general pueden aportarse diversas soluciones a un problema técnico; vinculado porque toda invención se despliega en un universo mental y técnico determinado, que condiciona en parte las formas de inventiva; y vinculado, también, porque la invención técnica implica ante todo la solución a un problema, y éste determina el círculo de posibilidades en el cual se encuentran contenidas las soluciones. La invención organológica es, entre las diferentes formas de invención, la más carente de ataduras, la menos circunscrita.

Por lo general, este hecho suele pasar desapercibido a cau-

---

Les Éditions de la Transparence, 2008, p. 163. [Existe traducción en español: *Imaginación e invención*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013].

na del «éxito» de los instrumentos más habituales. Para el hombre occidental de hoy el piano, el violín y la trompeta se dan por supuestos; y lo que puedan encerrar de ingenio, de inventiva e incluso de genio esos instrumentos tan comunes ha dejado de percibirse; el segundo efecto de esta habituación es que la existencia de otros instrumentos que no han obtenido el mismo éxito simplemente se ignora. Sin embargo, y para ser precisos, la inventiva organológica debe entenderse no sólo en el ámbito de los instrumentos que han llegado hasta nosotros, sino en el de todos los que se han inventado. Tomemos el caso de los numerosos instrumentos inventados por Adolphe Sax (1814-1894): sólo el saxofón y, de modo mucho más humilde, la «tuba wagneriana» se siguen utilizando en la actualidad; y de los dos, únicamente el primero goza de popularidad. Los saxcornos (toda una familia de instrumentos), las saxotrombas o las saxtubas hace tiempo que cayeron en el olvido.[1] Además de los innumerables instrumentos inventados y que nunca conocieron el éxito, hay también muchos instrumentos extravagantes y hasta de aspecto monstruoso, como el octabajo de Vuillaume (hacia 1850), un hipercontrabajo gigantesco de aproximadamente cuatro metros de altura cuyas tres cuerdas debían tensarse y pulsarse recurriendo a un complejo mecanismo accionado por pedales y palancas.[2]

Entre otras curiosidades, y sin abandonar el campo de los instrumentos acústicos, podrían citarse la «zanfona-órgano» (*lira organizzata*, instrumento híbrido compuesto por una zanfona y un pequeño órgano acoplado), el piano de doble teclado, el claviórgano (mezcla de órgano y clavecín), *la mandora* (laúd simplificado, aunque el nombre puede remitir

[1] Pese a todo, las bandas de música siguen utilizando los saxcornos.

[2] Puede verse uno de los octabajos de Vuillaume en el Museo de la Ciudad de la Música (París). El instrumento sólo desciende una tercera más que el contrabajo, pero otros octabajos son capaces de descender todavía una octava más.

a muchos tipos de instrumentos), el clavecín rigurosamente cromático (afinado en quintas justas, dividiéndose la octava en veintiún sonidos) de Jean-Benjamin de Laborde,[1] el serafín (conjunto de vasos musicales), la armónica de cristal, la trompeta marina (instrumento monocordio), el clarinete tenor de amor, la *viola di bordone* (caja de viola dotada de seis cuerdas frotadas, con cuerdas simpáticas añadidas de arpa y laúd dispuestas en diagonal) o el monocordio a tecla de Poussot (finales del siglo XIX).[2] Quisiera por otro lado referirme también, brevemente, a los instrumentos de cuerda de Augustus Stroh (1828-1914), provistos de un pabellón amplificador (principios del siglo XX). En ellos la vibración de las cuerdas no se transmite a la tabla de armonía y la caja de resonancia, como ocurre en los violines y violonchelos clásicos, sino primero a un diafragma y después a un pabellón amplificador, el cual puede orientarse de modos diferentes en el espacio. Estos instrumentos fueron ampliamente utilizados en la época de los primeros registros sonoros (antes de la aparición del micrófono): el pabellón del *Stroviol* (violín de Stroh) apuntaba hacia el cono del aparato de grabación, permitiendo un mejor equilibrio entre los diferentes instrumentos.[3]

Todos estos ejemplos, entre muchos otros posibles, proceden, deliberadamente, del conjunto de instrumentos europeos: sin duda nos resulta más difícil precisar qué considerar extravagante o no con respecto a las culturas musicales extraeuropeas.

[1] Véase André Schaeffner, *Variations sur la musique*, París, Fayard, 1998, pp. 125-126. Schaeffner diferencia este clavecín de otros denominados «arpegiados», capaces de ofrecer tanto el re sostenido como el mi bemol. Véase André Schaeffner, «Le clavecin», en: *Encyclopédie de la musique*, vol. III, París, Delagrave, 1927, p. 2041.

[2] Las cuerdas simpáticas no son pulsadas por el músico, sino que vibran por resonancia con las cuerdas tocadas, por «simpatía».

[3] Debo estas apreciaciones a Thierry Maniguet, conservador del Museo de la Música de París.

El imaginario se demuestra menos limitado en el terreno de la invención organológica que en el de las demás producciones técnicas. El aspecto externo de los instrumentos no resulta en este caso fundamental: la fantasía se concede sus licencias (instrumentos con cabezas de dragón o de animales más o menos fabulosos, formas delirantes, adornos y ornamentaciones de todo tipo), aunque siempre es posible argumentar, por un lado, que tales licencias están en parte relacionadas con las representaciones mentales (religiosas, mitológicas, políticas) de la sociedad en la cual se crean estos instrumentos y, por otro, que la apariencia externa o el *design* de un objeto técnico (su «capa externa», en términos de Simondon) no es esencial (punto que resulta harto discutible en el caso de los instrumentos musicales, como veremos).[1]

Pero la fantasía más profunda y esencial es la que atañe al sonido. Todo instrumento es expresión de cierto deseo sonoro (lo que no significa «deseo de un sonido bello»). No obstante, y eso es lo más paradójico y lo que parece más extraño, la invención del instrumento no se encuentra por completo subordinada a la producción de un sonido. El esquema medio-fin (donde el instrumento es un medio para alcanzar el fin sonoro buscado) se revela aquí mucho más simplista. La racionalidad instrumental weberiana no discurre del todo pareja a la invención organológica: curiosamente, el instrumento desborda la instrumentalidad (weberiana). En lugar de entenderse como un medio el instrumento musical constituye una idea sonora, un particular enfoque sonoro del mundo. El instrumento, por lo general, es anterior a la obra, escrita o improvisada, cuya interpretación habrá de permitir: en cierta forma los sonidos que el instrumento permite ofrecer disponen de valor en sí mismos, un valor provisionalmente autónomo al de la música que ha de servir para interpretar. En otras palabras, todo instrumento supone una doble in-

[1] Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, *op. cit.*, p. 165 y ss.

vención: técnica (invención de un objeto técnico) y *aisthésica* (invención de un sonido o de un tipo de sonido).

En este punto es preciso recordar un admirable pasaje de André Schaeffner, etnólogo y fundador de la etnomusicología científica:

Objeto heteróclito, el instrumento no procede por entero de la aplicación racional de las leyes físicas, sino que más bien las encauza, cuando no responde a requisitos o deseos contradictorios. Surge la necesidad de reforzar el sonido; pero con el riesgo de atenuarlo al querer alterar a la vez su timbre natural. El resonador tiende a convertirse en deformador. Otros intentos, por su parte, pese a dar prueba de un elevado nivel cultural, conducen al menoscabo, mayor o menor, de la cualidad sonora: elegancia de las líneas, riqueza de la materia, solidez del dispositivo, comodidad de la interpretación. Por el contrario, en estados inferiores, gana la excentricidad de las formas, la singularidad de los materiales y la propia incomodidad en la ejecución. En uno u otro sentido, por la razón o sinrazón que sea, parecería que se ha optado antes que nada por la pureza de la sustancia sonora, e incluso de la musical [...] En los instrumentos arcaicos, y no habría que ir demasiado lejos para encontrarlos, los ruidos amalgamados, a manera de ganga que envolviera el sonido, no deberían entenderse, a tal nivel, como defectos meramente tolerables; en ellos también es posible reconocer efectos buscados.[1]

[1] Schaeffner, «Instruments de musique, musique des instruments», en: *Variations sur la musique*, *op. cit.*, p. 103. Este fragmento resulta de singular importancia para la cuestión que nos ocupa: el instrumento aspira a un sonido musical, pero también al ruido que parece contradecirlo. Véase también el análisis sobre el «ruido deseado» que propone Michel Chion, *Le Son*, París, Armand Colin, 1998, pp. 179-180. [Existe traducción en español: *El sonido*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 1999].

*Excurso: la música y el ruido deseado*

A menudo suele oponerse—con razón—la música al ruido. El sonido musical se sustrae a un conjunto mucho más rico de sonidos, de los cuales los excluidos de la esfera musical se consideran ruidos. Dentro del conjunto de sonidos que pueden producirse con el piano, algunos se considerarán sonidos musicales (los producidos al pulsar las teclas), y otros, ruidos (los producidos al golpear con la mano o un objeto cualquiera el bastidor metálico o la tapa del piano). No obstante, tal distinción debe relativizarse. Algunos músicos contemporáneos han difuminado, cuando no eliminado, la frontera entre «música» y «ruido», por ejemplo, integrando en la gramática musical diferentes ruidos parasitarios generados por la manipulación de los instrumentos (chasquidos de las llaves, respiración del flautista, etcétera). Por otra parte, Schaeffner nos recuerda en el texto citado que el «revestimiento» de ruidos que envuelve al instrumento es, en ocasiones, un efecto deseado. Resulta tentadora, pues, la idea de situar el «gusto por el ruido» en los dos extremos de la historia musical, en su época arcaica y en su época contemporánea; entre ambas habría quedado establecida una nítida separación entre la música y su opuesto, el ruido. Pero esta concepción resulta desde luego muy discutible. Michel Chion destaca con razón la importancia del ruido en la música clásica:

La parte de ruido [...] no nace, como se cree con frecuencia, con la música contemporánea, sino que ya es importante en el siglo XVII, y no concierne únicamente a la música imitativa. Toda una parte de la escritura instrumental clásica consiste, efectivamente, en estremecimientos, murmullos, burbujeos, crujidos, rugidos, etcétera. En las sonatas para clave de Scarlatti, las notas repetidas o los trinos se han escrito sin duda para hacer oír estridores y crepitaciones. En la obra para órgano de Bach, la prolongación de los graves mediante pedal despierta estruendos y bisbiseos que se oyen como

tales pero que el contexto musical y la fuente instrumental justifican y en cierto modo «excusan» [...] Lo que enmascara esta parte de ruido, para el oído—y la vista y el espíritu—de los musicólogos clásicos, es el hecho de que, en la partitura, los efectos que están destinados a producirla se anotan con los mismos símbolos que las «notas». Pero cuando un compositor escribe para el extremo grave de los contrabajos o para el sobreagudo de los violines o del flautín, o cuando apila las notas en un estrecho pasillo de alturas y crea de este modo masas complejas, añade a la receta musical clásica—notas, ciclos periódicos—su «parte de ruido».[1]

Así pues, ante cada instrumento cabría preguntarse: ¿dónde se oculta esa «parte de ruido» que probablemente conlleva? ¿Hasta qué punto esa parte de ruido puede considerarse un defecto del instrumento? ¿Acaso no permanecerá, deliberadamente, latente a manera de secreta posibilidad?

Si pudiéramos pasar revista al conjunto de los instrumentos musicales inventados por la humanidad se nos ofrecería una verdadera cartografía sonora del imaginario humano, como si la humanidad encerrara en sí un impulso organológico, en el sentido en que Schiller se refiere al impulso de juego. O, por decirlo de otro modo, los instrumentos musicales constituyen al mismo tiempo testimonios materiales de la imaginación humana, entendida en sentido amplio: desde la invención racional a la pura extravagancia sonora. Descubrir esta cartografía es lo que intentan llevar a cabo los diversos sistemas clasificatorios de los instrumentos musicales (volveremos a ello más adelante).

[1] Chion, *Le Son*, *op. cit.*, p. 179 [pp. 225-226].

## 1. ¿CUÁNTOS INSTRUMENTOS HA INVENTADO LA HUMANIDAD?

A esta pregunta, la mayor parte de las personas respondería seguramente: «varios cientos». Pero la unidad de medida no es aquí la centena, sino el millar. No resulta posible, desde luego, efectuar un recuento preciso, sin olvidar que hemos perdido todo rastro de innumerables invenciones técnicas (y, por lo tanto, también de invenciones instrumentales) procedentes de innumerables sociedades. El *Grove Dictionary of Musical Instruments*,[1] sin duda la enciclopedia actualmente más completa de las dedicadas a instrumentos, señala alrededor de doce mil, de los cuales diez mil son instrumentos extraeuropeos. Semejante cifra proporciona una idea de la cantidad a la que se enfrentan el investigador o el simple interesado, y la cifra aún podría incrementarse fácilmente. En la voz *clavecín*, el diccionario enciclopédico se ocupa desde el simple clavecín de un solo teclado hasta el gran clavecín de tres teclados poseedor de múltiples registros, con sus variados complementos.[2] Estos dos instrumentos comparten en un sentido el mismo epígrafe (pueden ser construidos a partir del mismo principio técnico, por el mismo constructor y para los mismos músicos); pero en otro sentido son dos instrumentos muy diferentes (timbres, potencia, manejo, etcétera). Decir que son o no son «el mismo» instrumento supone una cuestión más bien de hábitos que de desacuerdos teóricos reales. Puede afirmarse que existen uno, dos o *n* ti-

[1] Stanley Sadie (ed.), *Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, MacMillan, 1985, 3 vols. No debe confundirse este diccionario con *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (del que toma algunas entradas).

[2] En el epígrafe «harpsichord», el *Grove Dictionary of Musical Instruments* trata de la historia del clavecín por siglos y nacionalidades (tomo II, pp. 164-199). ¡Imposible saber si es un único instrumento o varias decenas!

pos de clavecín, dependiendo el grado necesario de exactitud y clarificación del discurso que se prefiera sostener. Y el mismo argumento sirve prácticamente para el resto de los instrumentos: ¿el contrabajo de tres cuerdas es el mismo instrumento que el contrabajo de cuatro cuerdas? ¿Cuentan como un solo instrumento el acordeón diatónico (bisonoro) y el acordeón cromático (unisonoro) pese a que sus principios sonoros sean fundamentalmente distintos? El clarinete, por su parte, es un instrumento y a la vez muchos tipos diferentes de instrumentos. Si se toman en consideración las diferencias en cuanto a forma, tamaño y color, los distintos animales cuya piel se emplea, el número de bordones y tubos, habría que diferenciar entre centenares de cornamusas, desde la cornamusa francesa (*musette de cour*) de plata y marfil hasta el *dudi* de Bohemia,[1] el *dudelsack* de Turingia, la *tibia utricularis* romana, la cornamusa *Bechonnet* del Puy-de-Dôme, la *Grande Bourbonnaise*, los innumerables *bagpipes* de Irlanda y Escocia, y las cornamusas norteafricanas, orientales e indias.

El órgano constituye quizá el mejor ejemplo de esta proliferación de variedades: en realidad cada órgano es *species infima* (cada ejemplar individual supone un tipo por sí mismo), ha sido construido para un lugar específico, sólo se adapta a éste y no puede desplazarse e instalarse en otro sitio a menos que se realicen importantes modificaciones.[2] Si se contabilizan, pues, «el clavecín», «el clarinete» o «el órgano», pese a su enorme diversificación, como instrumentos únicos se alcanza la cifra de doce mil en el *New Groove*. Pero si se tienen

[1] En el Museo de Brest puede verse un ejemplar particularmente formidable del *dudi*.

[2] Cabe recordar el gran órgano de Weingarten (Baden-Wurtemberg, Alemania), construido por Joseph Gabler en el siglo XVIII. Este magnífico órgano se integra perfectamente en la arquitectura de la iglesia abacial. Sus tubos se encajan en las columnetas de la tribuna. En cuanto al órgano de coro de Weingarten, sus tubos se insertan en la sillería, lo que supone una disposición bastante rara.

en cuenta las decenas y centenares de tipos diferentes de clavecines, de clarinetes, de cítaras, de cornamusas, de pífanos o de muchos otros instrumentos, y los miles de órganos de iglesia existentes en Europa, entonces habría que contar los instrumentos musicales por centenares de miles. Estoy hablando, claro está, del número de instrumentos inventados, y por tanto de tipos de instrumentos, de instrumentos genéricos; los instrumentos concretos (fabricados) resultan por definición mucho más numerosos todavía. Cabe estimar que desde el Renacimiento se han fabricado cientos de miles de flautas dulces soprano (en todos los materiales).

Este recuento concierne en esencia a los instrumentos acústicos tradicionales. Si además se toman en consideración los neoinstrumentos electroacústicos y digitales, el total de instrumentos inventados por la humanidad se incrementa de manera considerable; habría que contar por centenares, e incluso por millares, los nuevos instrumentos de los siglos XX y XXI y sus variantes. Las nuevas tecnologías estimulan poderosamente la invención organológica. Se asiste así a una «efervescencia organológica» (Bernard Stiegler) por la cual cada día se inventan nuevos instrumentos, cuya esperanza de vida resulta por lo demás en extremo variable.[1]

Esta discusión cuantitativa no es una pérdida de tiempo. Las enciclopedias consideran, razonablemente, un único instrumento todo el conjunto de clarinetes: si cada tipo o variante de clarinete contara como un instrumento diferente habría que convertir la enciclopedia en una interminable serie de monografías de las que poco podría concluirse. Pero «el» clarinete es un verdadero artefacto conceptual. Sin llegar al nominalismo, puede sostenerse que «el clarinete» no existe (lo que sí existe es «el clarinete en si bemol» de la or-

[1] Bernard Stiegler, «Bouillonnements organologiques et enseignement musical», *Des outils pour la musique. Les dossiers de l'ingénierie éducative*, n.º 43, junio de 2003, CNDP, pp. 11-15.

questa europea de la primera mitad del siglo XIX, por más que puedan encontrarse diferencias bastante significativas entre los distintos instrumentos asimilables a ese concepto). Cada tipo de clarinete presenta un carácter particular y expresa particulares facetas de la inventiva, la imaginación y el gusto sonoro de la humanidad. El instrumento musical resulta innumerable por su propia naturaleza. Las listas de instrumentos que aparecen en las obras especializadas, las enciclopedias, los catálogos museísticos y desde luego internet son extremadamente fragmentarias (y no pueden dejar de serlo). Un censo exhaustivo resulta imposible. Sin embargo, este hecho no es contingente: la variedad indomeñable, el número inconcebible de instrumentos, forma parte de la esencia del instrumento. Existen sin duda decenas de martillos diferentes, cada uno correspondiente a un uso específico que determina su materia, forma y empleo. En el caso del instrumento musical, la variedad tiene otro sentido. Al contrario que un martillo, cuya utilidad precede y demanda su concepción, cada instrumento origina su propia necesidad y, por así decirlo, su utilidad. Eso explica que el instrumento más reciente no deje desfasado a los anteriores, salvo cuando se trata de innovaciones técnicas del tipo 1 y 2 (el arpa de doble movimiento relega los sistemas anteriores, a menos que el compositor o el intérprete los prefieran por propio gusto). Un instrumento puede, sin embargo hacerse obsoleto y pasar de moda, lo que es algo muy diferente a ser superado (y con todo, puede ser recuperado en épocas posteriores; algunos compositores de los siglos XX y XXI han vuelto a utilizar el clavecín, abandonado en el siglo XIX). Algunas familias de instrumentos rivales, como la de las violas y la de los violines, coexisten a lo largo de mucho tiempo. En resumen, que la lógica que preside la secuencia de los instrumentos musicales es muy distinta a la de otros objetos técnicos. Los nuevos instrumentos musicales se añaden al conjunto sin llegar a reemplazar a los anteriores: se trata de una lógica acumulativa, no de una lógica sustitutiva.

Por lo tanto, la interminable lista de instrumentos musicales es, en potencia al menos, una lista íntegramente sincrónica (mientras que la larga lista de herramientas y máquinas agrícolas de la humanidad es por una parte sincrónica y por otra diacrónica). Más tarde tomará forma esta idea bajo el nombre de instrumentario imaginario de la humanidad. Pero no hay que olvidar jamás que, tal como señala Geneviève Dournon, «el inventario de instrumentos de la humanidad está todavía muy lejos de concluir».[1] Y de hecho está condenado a no concluir jamás.

## 3. ORIGEN DE LOS INSTRUMENTOS

Resulta inevitable preguntarse por los «primeros instrumentos», pese a saber que sobre esta cuestión metafísica es difícil aportar algo más que conjeturas. La mayor parte de las civilizaciones han acuñado, tanto en lo que se refiere a los instrumentos como al fuego o a la diferenciación sexual, una serie de relatos legendarios sobre su origen. Los griegos atribuían la invención de la flauta policálamo a Pan, la de la lira a Hermes, y cada sociedad dispone de sus mitos fundacionales. A estas versiones mitológicas y religiosas se opone la concepción materialista de Lucrecio. A su juicio, el origen primero no puede ser sino imitativo (reproducción de los sonidos naturales mediante el instrumento), tras lo cual el desarrollo cultural introduce la variedad y las modificaciones en los primeros instrumentos. El recurso a la idea de imitación es sobre todo antiteológico: no es necesaria la intervención de los dioses para explicar la invención organológica:

[1] Geneviève Dournon, «Instruments de musique du monde. Foisonnements et sistématyques», en: *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007, p. 862.

El hombre imitó con la voz el fluido trino de las aves mucho antes de que aprendiera el arte de los cantos armoniosos para regalo del oído; y el silbo del céfiro a través de las huecas cañas fue el primero que enseñó a los hombres silvestres a soplar el hueco caramillo; de aquí, paso a paso, aprendieron las dulces querellas que esparce la flauta tocada por los dedos de los cantores: la flauta, descubierta en el retiro de bosques y selvas, en las soledades de los pastores y en su ocio divino.[1]

Más extrema todavía es la postura de André Schaeffner, que sólo ocasionalmente se ocupa de los relatos míticos referentes al origen de los instrumentos. El *incipit* de su conocido libro resulta de una audacia pocas veces señalada: «Que la música tuvo su fuente en el cuerpo humano me parece evidente».[2] El título del capítulo («Orígenes corporales») confirma que el autor no distingue entre «fuente» y «origen» (pese a que cabría diferenciar entre una fuente física y un origen social de la música, por ejemplo). Según Schaeffner, el origen de la música instrumental hay que buscarlo en el pie batiendo en el suelo y, después, en el cuerpo danzando con acompañamiento de cencerros, un origen propio e independiente del de la música vocal, al carecer ésta del elemento imitativo. Aunque fuertemente marcados por las diferencias culturales, los instrumentos revelan no obstante su origen por así decir «natural», o más bien espontá-

[1] Lucrecio, *De Rerum Natura*, Libro V, versos 1380-1389, París, Les Belles Lettres, 1985, vol. II, p. 100 [*De rerum natura. De la naturaleza*, trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 509]; «de los cantores» traduce bien *canentum* (verso 1385); puede parecer curioso que Lucrecio se refiera a los flautistas como cantores. Añadiré que la palabra *flauta* es traducción de *tibia*, instrumento de doble lengüeta y similar al *aulos* griego.

[2] André Schaeffner, *Origines des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (1936), París, Éditions de l'EHESS, 1994, p. 113. Sobre este tema véase el artículo de Anne Boissière, «André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 11 de mayo de 2011, <http://methodos.revues.org/2481>.

neo, en la relación del cuerpo con el mundo, en la gestualidad de los oficios.

Efectivamente, los primeros instrumentos no pretendían producir «música pura», una construcción occidental tardía. Puesto que estaban ligados a la caza y a la guerra, sus aspiraciones eran mágicas o religiosas, y manifestaban al mismo tiempo un gusto por la experimentación, por la exploración sonora, por el disfrute del ruido. Sin duda comenzaron a diversificarse con gran rapidez: la proliferación sonora forma parte de la dinámica del instrumento. Es más bien la estabilidad y consolidación de los instrumentos regentes de la orquesta europea, estabilidad que se mantiene desde hace dos siglos, lo que constituye una excepción a la ley de transformación organológica, de diversificación y de variación. Schaeffner insiste en la pobreza instrumental de la orquesta europea,[1] que compara con la exuberancia organológica de las formaciones no europeas o de las músicas populares.

Valga este breve comentario para subrayar que la invención del instrumento musical surge primeramente en el doble contexto de unas prácticas corporales en ciertos aspectos llamativas y de unos fines sociales utilitarios o mágicos. Que el instrumento se defina primero por su objetivo y que su objetivo final sea «el sonido» o «la música» son asuntos reveladores de un estado muy tardío del instrumento dentro de la historia de las civilizaciones.

## 4. LAS CINCO LUTHERÍAS

Recordemos que *luthier* es el apelativo del artesano que fabrica, mantiene y restaura instrumentos de cuerda, y *cons-*

[1] André Schaeffner, *Histoire de la Musique*, París, Gallimard, vol. 1, 1960, pp. 80-82.

*tructor* el del artesano que fabrica, mantiene y restaura instrumentos de viento, pianos, órganos y percusiones. Se denomina indiferentemente *luthería* o *factura instrumental* al conjunto de oficios característicos del luthier o del constructor de instrumentos. Por comodidad utilizaré el término *luthería* para referirme a la fabricación de instrumentos musicales, al margen de la familia a la que pertenezcan.

Señalaré cinco tipos distintos de luthería: la popular, la culta, la industrial, la tecnocientífica y la salvaje. Estas categorías y clasificaciones no deben entenderse de manera rígida; existen, como no podría ser de otro modo, zonas de intersección entre los cinco grupos. A fin de caracterizarlos rápidamente, diremos:

- La luthería popular reúne todas las prácticas de fabricación de instrumentos siempre que no formen parte de un oficio (el oficio supone una formación y una transmisión razonada, así como una organización económica) ni, apenas, de un aprendizaje. La luthería popular recurre a formas imaginativas y espontáneas, pero también en gran parte a la rutina y la repetición. No hay que mezclar «instrumento popular» y «luthería popular»: un instrumento popular (la zanfona, la cornamusa) puede ser fabricado por un artesano o de manera semiindustrial. Tallar burdamente a cuchillo un silbato o una flauta con unos cuantos orificios está al alcance de la luthería popular; pero un músico aldeano también puede fabricar una cornamusa, un oboe pastoral o incluso un violín. La luthería popular suele menospreciarse: Michael Praetorius, uno de los primeros y más avanzados organólogos, no duda en hablar de *Lumpeninstrumentum* (instrumento de plebeyos) para referirse al epinete de los Vosgos (que, a pesar de su nombre, no es un epinete, sino una cítara rudimentaria).[1] La luthería

[1] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, vol. II, *De Organographia* (1617), facsímil, Kassel, Bärenreiter, 1958, p. 57.

popular se diferencia de la luthería culta en que es anterior (lógica y cronológicamente) a las lutherías culta, industrial y tecnocientífica.[1] La expresión «luthería popular» puede también englobar la «luthería improvisada», como la de los *poilus*[2] que, entre 1914 y 1918, fabricaban sus instrumentos en las trincheras.[3]

- Puede denominarse «luthería culta» al conjunto de prácticas propias de artesanos formados, durante varios años, en el taller de un maestro o en una escuela especializada (como el Institut Technologique Européen des Métiers de la Musique de Mans, la École Nationale de la Lutherie de Mirecourt, la Scuola Internazionale di Liuteria de Cremona, etcétera). Podría también llamarse «luthería profesional», pero la denominación que he elegido destaca que se trata antes que nada de una práctica culta, de una práctica basada en el saber teórico y en la experiencia, siendo tanto uno como otra objeto de transmisión consciente. En *El artesano*, Richard Sennett describe las paradojas que rodean la transmisión del conocimiento en el taller de Stradivarius: el maestro dispone de un saber tácito que transmite de manera discontinua, fragmentaria, de modo que resulta imposible reconstruir la totalidad cuando el maestro fallece; la autoridad del maestro depende en buena medida de su silencio, de su negativa a explicitar verbalmente su saber tácito.[4] Así, se pierden los «secretos de

[1] Véase Jean Cuisenier, Claudie Marcel-Dubois y Marie-Marguerite Pichonnet-Andral (dirs.), *L'Instrument de musique populaire. Usages et symboles*, catálogo de la exposición presentada en el Museo Nacional de las Artes y Tradiciones Populares (28 de noviembre de 1980-19 de abril de 1981), RMN, 1980.

[3] 'Peludos' o 'barbudos', como eran llamados los soldados franceses en la Primera Guerra Mundial. (*N. del T.*).

[3] Véase la recopilación *Instruments de fortune... lutherie populaire*, Parthenay, FAMDT, 1998.

[4] Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, París, Albin Michel, 2010. [Existe traducción en español: *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2009].

taller». La educación moderna de los luthiers y de los constructores de instrumentos sigue una lógica muy diferente. Esta luthería artesanal es, en definitiva, «la luthería», la esencia de la luthería: supone un conocimiento teórico y práctico, lo suficientemente elaborado como para poder transmitirse; sigue teniendo carácter manual, como manual será el uso de los instrumentos que fabrica.

- La luthería industrial designa la fabricación industrial y parcialmente mecanizada de los instrumentos musicales heredados de la tradición artesanal (violines, fagots, arpas, pianos, flautas, trompetas, etcétera). El instrumento se convierte en un producto estandarizado, cuyo precio de coste se reduce ostensiblemente; es, o fue, capaz de realizar innovaciones organológicas ciertamente destacables.

- La luthería tecnocientífica incluye los instrumentos de los siglos XX y XXI, cuyo funcionamiento precisa electricidad, ondas electroacústicas, dispositivos informáticos y digitales (theremín, ondas Martenot, sintetizadores, instrumentos áfonos, etcétera).[1] Esta luthería es también, a su manera, «industrial», porque depende ampliamente de la industria para procurarse sus componentes. El listado de nuevos instrumentos que hace posible la tecnociencia resulta impresionante, y no deja de aumentar constantemente con nuevos ejemplos; muchos de estos nuevos instrumentos son híbridos, como el «Gameleste» (cruce del gamelán balinés y de una celesta) o la «Gravity Harp». Entre otros instrumentos recientes: la *AlphaSphere*, el *Eigenharp* o el *Reactable*, una lista que puede alargarse sin dificultad. Estos nuevos instrumentos, cuya importancia y recorrido no es posible prever, y que no disponen *a priori* de repertorio propio, conceden una alta importancia al gesto instrumental.

[1] Romain Bricout, «Les interfaces musicales: la question des "instruments aphones"», *Methodes*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2493>.

- El concepto de «luthería salvaje», ya usual, es muy flexible.[1] Habitualmente se refiere a la fabricación de instrumentos acústicos tradicionales a partir de materiales reciclados o de elementos no destinados a ese uso: así, puede fabricarse una trompeta con PVC, una trompa alpina con planchas de madera contrachapada o un violín con un bidón de gasolina. Se diferencia de la luthería popular por su carácter secundario (nunca precede a las lutherías culta e industrial, sino que viene después) y por su dimensión pedagógica e, incluso, activista. Demuestra elevadas dosis de creatividad y posee una dimensión que podría calificarse de experimental: pueden citarse el contrabarreño, con sus muchas subespecies (un palo de escoba sirve para tensar una o varias cuerdas, añadiéndose como caja de resonancia una palangana de chapa o de plástico). Desde hace un tiempo ha contribuido a relativizar la importancia de los materiales: con una trompeta de plástico puede conseguirse un sonido tan metálico como con una trompeta clásica. Por último, mencionaría la luthería vegetal (instrumentos efímeros fabricados con zanahorias, patatas, calabacines y otras legumbres), que sin duda revela más sentido del humor que verdadera voluntad investigadora y musical, pero atestigua el poder imaginario de los instrumentos.[2]

A cada uno de estos modelos de luthería le corresponde un modelo de inventiva, y poco útil resulta subsumirlos bajo una

[1] Agradezco a Jean Jeltsch, Muriel De Poorter y a todos los miembros del Centre de Formation de Musiciens Intervenants de la Universidad Lille 3 su aportación a este tema (véanse sus distintos folletos de formación «Lutheries sauvages pour musiciens civilisés», dedicados tanto a los instrumentos de cuerda y viento como a las boquillas. Sobre la luthería salvaje ver también los trabajos y propuestas de Claude Ribouillault y Max Vandervorst).

[2] La web del colectivo The Vegetable Orchestra ofrece numerosos vídeos, a cuál más sorprendente.

unidad artificial. Cada uno de estos tipos atestigua, tanto hoy como en cualquier otra época, el placer sonoro, el gusto por la audacia, el anhelo de originalidad a cualquier precio, el auténtico rigor musical y el sentido de la provocación. La inventiva popular precede a la inventiva culta, que supone una forma reflexiva, filtrada por la experiencia y que progresivamente se organiza en un conjunto de prácticas coherentes. La inventiva de luthiers y constructores se aplica, materialmente, a los instrumentos que fabrican, pero también a las herramientas que utilizan. En su mayoría, estas herramientas son comunes a otros oficios relacionados con la madera y el metal, aunque algunas tienen carácter específico (como cierto tipo de garlopa de carpintero, o también el *almero*, herramienta que permite al luthier introducir en el violín su alma, pequeña pieza de madera situada verticalmente entre la tapa y el fondo de un instrumento de cuerda; o también el cuchillo para el fieltro o el pinchador para los macillos del constructor de pianos). La inventiva culta es por su parte anterior a la teorización científica propia de los especialistas acústicos. La acústica tiene como principal tarea entender el modo en que funcionan los instrumentos creados por la humanidad antes de su aparición. Para el físico, el instrumento acústico es como un elemento natural cuyas leyes debe investigar. Adicionalmente se recurre a la acústica con el fin de mejorar los instrumentos existentes o de inventar algunos nuevos (en cambio, su papel resulta esencial en la puesta a punto de los instrumentos propios de la luthería electroacústica). Pero el especialista acústico, en cuanto que experto (pues la misma persona puede ser a la vez, aunque bajo dos perspectivas distintas, experto en acústica y músico), no es un creador de instrumentos.

El luthier inventa habitualmente en colaboración con algún músico (intérprete o compositor), que le hace encargos concretos. La creación de la tuba wagneriana supone un buen ejemplo. Wagner necesitaba, para la sección de metales

de taladro cónico, un instrumento intermedio entre la trompa (más aguda) y la tuba (más grave). De este modo pensó en un instrumento que sería conocido como «tuba wagneriana» o *Wagnertuba* (nombre no demasiado correcto, puesto que su forma y concepción están mucho más cercanas a la trompa que a la tuba, y además la tocan trompistas). Este instrumento de timbre al mismo tiempo solemne y cautivador se adecúa perfectamente al *leitmotiv* de Wotan y el Valhalla en el *Anillo*. Se trata de un caso de creación donde el deseo sonoro y musical de un compositor se beneficia del interés y pericia de un constructor de instrumentos.

## 5. LOS MATERIALES

A la inventiva organológica le incumbe también, o le incumbe sobre todo, el uso de los materiales, preferentemente de los naturales. En esta sección se ofrece una lista de materiales naturales,[1] a los cuales habría que añadir todos los metales y, en nuestra época, los materiales sintéticos (hoy considerados casi indispensables por la escasez de ciertas especies naturales, como la madera de pernambuco, antaño fundamental para la elaboración de los arcos y actualmente declarada especie arbórea protegida). Prácticamente todas las materias naturales se han utilizado, como elemento principal, secundario u ornamental, para la fabricación de instrumentos.

*Minerales*. Piedras de todo género (fonolitos, litófonos); barros, arcillas cocidas o secas.

*Vegetales*. Prácticamente se utilizan las maderas de todos

[1] Véase en especial Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, *op. cit.*, donde informa de las «materias de los instrumentos», p. 478; y el folleto *Les Natures du son. Musique et biodiversité*, FRB-Cité de la Musique, 2010, que puede descargarse en internet.

los árboles[1] (ébano, palisandro, *Ziziphus*, arce, abeto, caoba, pernambuco, ciprés, pino, haya, tilo, chopo, roble, boj, peral o *amourette*, sin olvidar el árbol de la laca), así como sus cortezas (láminas); de la rama del eucalipto vaciada por las termitas surge el didyeridú.[2] Otras plantas y vegetales utilizados son: junco (flauta), aceites de lino o nuez (barnices), resinas (esmaltes), nuez de coco (cajas de resonancia), fibras de palmera (cuerdas), helecho (cuerdas), cucurbitáceas (cítara de palo india), coloquíntida (pequeño laúd), calabaza (flauta china, *kotze* y otros muchos instrumentos), calabacín (*bagezege*, Congo), bambú (sacudido, batido, machacado).

*Animales*. Huesos de animales: colmillos de marfil del elefante (olifante, instrumentos africanos y asiáticos), huesos de buitre (flauta prehistórica, 2500 a.C.), tibias de oso (flauta prehistórica), huesos pequeños de distintos animales (silbatos). Caparazones de tortuga (liras, campanas, sonajeros), incluso de tortuga de mar (guitarra de Jean Voboam, 1693), escamas de tortuga (plectros); caracolas utilizadas directamente como instrumentos musicales, conchas de diversos moluscos (cencerros con varias conchas marinas unidas). Vértebras de serpiente. Los cuernos de distintos animales (*aulos*, silbatos, trompas, cornetas, etcétera) se utilizan también para fabricar plectros (*oud*, balalaika). Dientes de caballo (batientes de cencerros). Pieles: cuero de buey o de cerdo (clavijas), piel de buey (lira), piel de cabrito (tambor *bélè* de

[1] Para una perspectiva más técnica sobre el tema de las maderas en la luthería, véase Olivier Pont, «Choix des bois en regard de l'economie et des modes», *Musique & Technique. Revue professionnelle de la facture instrumentale*, Le Mans, 2004, n.° 0, pp. 6-14; Iris Brémaud, «Propriétés vibratoires des bois de facture instrumentale et biodiversité», *Musique & Technique*, 2009, n.° 4, pp. 29-42.

[2] Acerca de la sorprendente fortuna internacional del didyeridú australiano, véase Robin Ryan, «La diffusion du didjeridu», en: *L'Unité de la musique*, vol. V de *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle, op. cit.*, pp. 218-245.

Martinica), piel de ciervo (arpa *saung-gaunk*, Birmania), piel de antílope (tambor con pies *bulup*), piel de cordero, de cabra (percusiones, cornamusas), pieles de reptil (tabla armónica del *sanxian* chino, tambor de pecho *nfunkula* de Congo), pieles de gato o perro (*shamisen* japonés), e incluso piel humana (hinchada y percutida, entre los incas, o transformada en membrana de tambor). Tripas de oveja, cordero y cabra (cuerdas). Vesícula de diversos animales como sonajeros. Plumas de cuervo o de pavo (plectro o púa de clavecín). La seda sirve para fabricar las cuerdas de ciertas arpas africanas; el pelo de jirafa o de elefante, para las cuerdas de otros instrumentos; las membranas de capullo de araña, para elaborar la decoración del resonador de las marimbas; la crin de caballo, para construir arcos. El abulón suministra nácar (para adornar el acordeón), mientras la cochinilla sirve para hacer barniz. Y para terminar, una rareza: el aceite de pata de buey utilizado como lubricante del clavecín.

Esta somera panorámica nos recuerda que la imaginación organológica humana se inspira en los materiales orgánicos (o inorgánicos, en el caso de las piedras), elaborados de diversas formas a fin de que suenen. Para producir sonidos basta en ocasiones con golpear o friccionar (piedras, maderas) o soplar (caracolas); otras veces es necesario modificar el elemento natural (vaciamiento, perforación de orificios laterales, etcétera) o realizar tareas de mayor complejidad (preparación de las pieles destinadas a coserse o tensarse, preparación de la tripa).

Los materiales, ya sean naturales, artificiales o sintéticos (tres categorías que a su vez merecerían listas propias), suponen estímulos para la imaginación sonora. «¿Cómo puede sonar esto?» o «¿Qué sonido puede extraerse de ahí?» son las preguntas propias del músico imaginativo. El material se convierte en fuente de inspiración. Tras la realidad física de los materiales hay que percibir, o inventar, las potencialidades musicales que encierra.

## 6. APROPIACIÓN DEL INSTRUMENTO POR PARTE DE LOS MÚSICOS

Hasta el momento he enfocado el instrumento como si estuviera separado del músico que lo hace sonar. Pero el instrumento tan sólo existe plenamente cuando se acopla a un instrumentista (me detendré en esta idea más adelante). A la inventiva del luthier le corresponde la inventiva del instrumentista, que se despliega en dos niveles: 1) en las modificaciones físicas que puede realizar o hacer que se realicen en el instrumento, y 2) en su manera de tocar.

1. El músico aficionado, por lo general, toma el instrumento tal como es; recordemos que se fabrican instrumentos de dimensiones reducidas para niños (violonchelo, trombón, trompeta, guitarra, piano, etcétera). El instrumentista profesional y el virtuoso eligen el instrumento que más les conviene, en la medida de sus posibilidades económicas; pero también puede suceder que soliciten al luthier que modifique o transforme su instrumento por razones relacionadas con su morfología, sus maneras interpretativas, sus gustos o caprichos. En tal caso se cambia ligeramente el tamaño del instrumento, se le añade una cuerda o se amplía su teclado, pues las opciones son infinitas. En ocasiones se construyen instrumentos más complejos (por ejemplo, instrumentos en cuartos de tono). Tanto durante la época clásica como en la actualidad, tanto en la música culta como en el jazz o en las músicas populares, existen muchos casos de modificación. Por otra parte, el instrumentista, profesional o aficionado, puede alterar por sí mismo su instrumento, adaptarlo, arreglarlo. A veces se debe modificar la afinación, o su diapasón si es posible, con tal de armonizar con otros instrumentos. Estas intervenciones en el instrumento forman parte de la apropiación musical del instrumento por parte del instrumentista. A lo largo de los años el instrumento acaba por parecerse a su propietario (el intérprete).

2. El instrumento ha de ser tocado; por lo tanto, es preciso adoptar la digitación necesaria, o inventar una nueva, adoptar o inventar técnicas de soplo, gestos, posiciones. También en este caso hay innumerables ejemplos (ya se trate del ámbito de la música clásica, del jazz o del rock, de las músicas populares o de las «músicas del mundo»). El instrumentista debe alcanzar la agilidad corporal exigida por el instrumento; las aptitudes gestuales del intérprete se configuran no sólo en virtud del instrumento (por su estructura física y acústica), sino también gracias al deseo de extraer determinados tipos de sonidos. A menudo los luthiers bromean diciendo que el buen músico puede tocar bien hasta con un mal instrumento, y la broma tiene su parte de verdad. La inventiva organológica va ligada, pues, a la inventiva interpretativa. A veces es necesario actuar de manera audaz con el instrumento, encontrar formas poco ortodoxas de conseguir que una flauta toque la nota que se niega a tocar. Las conversaciones de los intérpretes aficionados o profesionales están repletas de «trucos» cuya eficacia comprobada resulta a veces científicamente indemostrable: ¡algo funciona, y no se sabe por qué! En cuanto al músico autodidacta, domestica su instrumento sin preocuparse de los códigos usuales e inventando sus propias técnicas, que pueden parecerles absurdas a los profesionales pese a demostrarse a veces altamente eficaces. Estas prácticas algo pedestres de apropiación son también reveladoras de una inventiva organológica.

Así, descubrimos una cuarta forma de inventiva, que se suma a las otras tres analizadas hasta ahora. Una forma que no pasa por la modificación de la factura del instrumento, pero que convierte en novedosa su manera de tocarlo. Cuando Bartók inventó el «*pizz* Bartók» (consistente en golpear la cuerda del violín o del violonchelo contra el mástil para producir la nota y al mismo tiempo un sonido percutivo) no necesitó inventar un nuevo instrumento sino sólo una posibilidad interpretativa y un tipo de sonoridad inexistente hasta

entonces, al menos en el ámbito de la música culta.[1] De ese modo consiguió dotar al instrumento de una nueva sonoridad, ampliando sus posibilidades musicales.

Pero el instrumento nuevo (o transformado) debe también ser adoptado por el compositor. Las invenciones organológicas «cuajan» o «no cuajan». La tuba wagneriana se ha seguido utilizando hasta cierto punto después de Wagner, pero sin llegar nunca a imponerse como instrumento autónomo; muchos de los instrumentos de Sax han sido, tras los primeros momentos de entusiasmo (*Los troyanos* de Berlioz), olvidados o incluso «rechazados» por el mundo de la música culta. El historiador y el sociólogo tienen ciertamente algo que decir sobre estos destinos malogrados, pero es difícil entender exactamente la causa por la cual un nuevo instrumento «cuaja» (como el clarinete o el saxofón) y otros no.[2] El arpa cromática, dotada de dos hileras de cuerdas cruzadas sin necesidad de recurrir a pedales, inventada en 1894, conoció cierto esplendor (Debussy escribió para ese instrumento *Danzas sagradas y profanas* en 1904) antes de caer en el olvido (sin que sepamos por qué).

Podría llamarse, como hace Jacques Dewitte, «invención instrumental» al hecho de que un compositor adopte un instrumento (un nuevo instrumento o un instrumento ajeno a la música culta del momento) o que «reinvente» un instrumento harto conocido mediante el uso completamente original que hace del mismo. Stravinski nos da un ejemplo de inventiva instrumental al adoptar el címbalo tras conocer a Rácz Aladár en junio de 1915;[3] lo adopta, es decir, lo reinventa.

[1] Seguramente Bartók extrajo esta técnica interpretativa de la música popular húngara.

[2] Acerca de los nuevos instrumentos del siglo XX véase una exposición sintética en Christian Goubault, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration du baroque à l'électronique*, París, Minerve, 2009, pp. 255-264.

[3] Jacques Devitte, «L'invention instrumentale», *Methodos*, 11/2011, su-

Dewitte cita así esta sorprendente declaración de Stravinski: «Los instrumentos no son nada en sí mismos; es el repertorio que interpretan el que los crea. La mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían antes de que Schönberg pensara en ellas de manera absolutamente original en su *Serenade*». Palabras que sirven de ilustración para el segundo modelo de invención instrumental. Las recuperaremos más adelante.

Propongo por lo tanto diferenciar claramente entre invención organológica (creación de un nuevo instrumento o transformación de un instrumento ya existente) e invención instrumental (conceder un nuevo papel musical a un instrumento ya existente).

## 7. DINÁMICAS DE LA INVENCIÓN ORGANOLÓGICA

¿Cómo entender la dinámica de la invención organológica? Son muchos los motores que mueven tal inventiva. Podría pensarse en la dinámica de los procesos técnicos en general según el modo en que Simondon, por ejemplo, la ha abordado. ¿El instrumento musical evoluciona a partir del proceso de concretización que expone en *El modo de existencia de los objetos técnicos?*[1] No estoy seguro. La relectura de las prime-

bido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2518>. Este destacable artículo constituye una importantísima reflexión sobre la invención organológica y la noción de lo posible.

[1] Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), París, Aubier, 1989. [Existe traducción en español: *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez, Buenos Aires, Cactus, 2017]. El único momento del libro en que Simondon trae a colación un instrumento musical se encuentra en la p. 183: habla de la lira como de un objeto idealizado más que como de un instrumento real, sin prestar la menor atención al hecho de que se trata de un objeto inventado y fabricado. Este pasaje resulta en conjunto extremadamente curioso y, a decir verdad, decepcionante.

ras páginas del trabajo de Simondon desde la perspectiva del instrumento musical resulta inquietante: cuando el autor escribe que el objeto técnico abstracto[1] es pensado como «la búsqueda de un compromiso entre exigencias en conflicto» (p. 22 [p. 44]) y que se caracteriza por «estar fundado sobre una organización analítica que deja siempre vía libre a nuevos posibles [...] manifestación exterior de una contingencia interior» (p. 24 [p. 46]), es difícil no aplicar estas características al instrumento musical, que sería por tanto un instrumento «abstracto». Por otro lado, Simondon denomina «abstracción» al hecho de aplicar una serie de principios científicos aislados; sin embargo, los instrumentos musicales acústicos no han sido nunca inventados mediante la aplicación previa de principios científicos. Más fructíferos parecen los análisis del curso *Imaginación e invención*, en especial cuando Simondon señala:

> La verdadera invención sobrepasa su fin [...] El objeto creado, para estar completamente organizado, debe ser más complejo y rico de lo que supone el estricto proyecto de resolución del problema; posee entonces propiedades nuevas que le permiten resolver, por superabundancia de ser, otros problemas.[2]

Ya sabemos que la invención de un instrumento musical no puede entenderse adecuadamente en términos de «resolución de problemas»; pero lo sugerido por Simondon sigue siendo válido: la invención o transformación de un instrumento musical abre posibilidades suplementarias a lo concebido inicialmente. Ya Bergson había afirmado que las consecuencias de una invención resultan inconmensurables en

[1] Recordemos que el objeto técnico concreto se caracteriza por «la convergencia de las funciones en la unidad estructural» (p. 22 [p. 44]), por el hecho de que todas las piezas desempeñan «varios roles» (p. 26 [p. 47]).

[2] Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, *op. cit.*, pp. 173-174 [194 y 196].

relación con la propia invención.[1] Éste es, por supuesto, uno de los resortes de la dinámica de la invención: sus efectos y su dinámica no se deducen de su contenido, lo cual resulta aún más cierto en el caso del instrumento musical.

La historia de los instrumentos depende de diversos factores inventivos, y ya se han indicado algunos: la voluntad de los músicos (compositores o intérpretes); la voluntad de mejora o de transformación por parte del luthier; el gusto por la experimentación (ensayos para ver o, mejor, escuchar cómo suena algo); y también el espíritu competitivo, la búsqueda de prestigio o de ventajas diferenciales e, incluso, las estrategias comerciales. La democratización de la experiencia musical (el papel de las sociedades musicales, de los coros y bandas municipales, etcétera) supone un factor importante para las innovaciones organológicas y su difusión. En el siglo XIX, Claudie Marcel-Dubois escribía:

> Las innovaciones en luthería tienen como objetivo la creación de instrumentos que puedan tocar en grupo músicos no especializados; de este modo los inventores y constructores intentan, por lo visto, facilitar las técnicas interpretativas y acercar la música a todo el mundo, desde la burguesía a las clases más populares [...] El mito de la técnica y del progreso implica, también en el campo musical—tanto en el medio urbano como en el rural—, innovaciones no sólo en el ámbito de la organología propiamente dicha sino también en el de los usos [...] Así, una invención como la de los pistones llega a popularizarse cuando el manejo de numerosos instrumentos—como por ejemplo el trombón—resulta accesible a los no profesionales.[2]

[1] Henri Bergson: «Es un hecho digno de señalarse la extraordinaria desproporción entre las consecuencias de una invención y la invención misma», *L'Évolution créatrice* (1907), París, PUF, 2007, pp. 183-184 [*La evolución creadora*, trad. José Antonio Míguez, Madrid, Aguilar, 1963, p. 596]. Quedémonos con la fórmula: «La invención se hace completa cuando se materializa en un instrumento fabricado», *ibid.*, p. 139 [p. 557].

[2] Marcel-Dubois, *L'instrument de musique populaire*, *op. cit.*, pp. 168-169.

Una de las fuentes de la inventiva organológica y de la inventiva instrumental es el propio instrumento. A menudo un instrumento pretende imitar las sonoridades o el rendimiento de otro. Las «prestaciones» del órgano, enriquecidas abrumadoramente a partir del siglo XV, tendían a imitar las de otros instrumentos existentes (trompeta, corneta, clarín, pífano, flauta, cornamusa, flageolet) e incluso de la voz humana; en algunos de sus *Estudios para piano*, Ligeti tiene en mente las sonoridades electroacústicas. Las prestaciones de un instrumento aspiran a evocar las de otro: en el *Concierto italiano* para clavecín, Bach imita el *ripieno* y las cualidades solistas de los *concerti grossi* italianos (Corelli), y en la *Fantasía cromática* imita las del laúd. En su pieza para piano y orquesta *Ausklang* («Resonancia»), escrita en 1985-1986, Helmut Lachenmann prolonga las sonoridades pianísticas mediante una combinación de sonidos instrumentales, como si las flautas imitaran las notas sobreagudas del rango superior del teclado. La imitación puede llegar incluso a la tímbrica, como en el caso de *La gran pascua rusa* de Rimski-Kórsakov, donde se escucha un sonido «de campanas» gracias a la combinación de diversos timbres. La inventiva organológica e instrumental se multiplica en virtud de este juego de ecos, de formas infinitamente variadas, entre instrumentos.

A ello hay que añadir, por último, que la inventiva organológica no se produce de forma aislada; algunas innovaciones dependen de invenciones técnicas producidas en otros terrenos (tratamiento de los metales, fabricación de barnices, etcétera) y, más generalmente, del nivel de inventiva científica y técnica de cada sociedad. El inventor no está solo, sino que forma parte de una red cognitiva, técnica y humana. Las instituciones sociales estimulan a veces la invención organológica, por ejemplo, mediante las exposiciones internacionales que dedican espacio a los nuevos instrumentos, como las de Londres de 1851 (Berlioz, que era ponente oficial, alaba sin cesar las creaciones de Érard, Sax y Boehm:

un buen año, sin duda) y 1852 (Fétis escribiría las crónicas de ambas muestras londinenses para la *Revue et Gazette musicale de Paris*, incluyendo extensos y minuciosos análisis).[1] Además, las invenciones más prometedoras suelen distinguirse con premios y galardones. Son algunos ejemplos entre muchos posibles.

Pero no debe considerarse la invención organológica como un impulso siempre triunfante, imparable. Muchos nuevos instrumentos, pese a su interés musical, no cuajan. La falta de un repertorio específico, de obras escritas para el mismo, resulta ser una desventaja para cualquier nuevo instrumento. Un instrumento utilizado exclusivamente para interpretar transcripciones está abocado al fracaso (como le ha sucedido en parte, por ejemplo, al theremín).

El desarrollo de la forma concertística y la gran influencia del «repertorio clásico» han servido para consolidar los instrumentos de la orquesta europea; Pierre Boulez ha llegado incluso a hablar de una «parálisis» de la producción instrumental, debida al predominio de la música del pasado.[2] En la actualidad, la invención organológica suele recaer en los laboratorios acústicos y la luthería tecnocientífica.

## 8. TRANSFERENCIA DE IMAGINARIO: EL INSTRUMENTO EN LAS ARTES Y LA LITERATURA

Los instrumentos musicales, como productos de la imaginación humana, son potentes vectores de inspiración para las demás artes. Basta señalar el interés de los instrumentos como motivos iconográficos, cuya belleza plástica y sig-

[1] François-Joseph Fétis (1784-1871), destacado crítico y musicólogo; Hector Berlioz mantuvo con él numerosas discusiones.

[2] Citado por René Caussé en «Recherche et facture instrumentale, Logiques de l'innovation», *Instruments*, Les Cahiers de l'IRCAM, n.º 7, 1995, p. 70.

nificados sociales parecen convertirlos en objetos especialmente atractivos para los artistas plásticos.[1] Los instrumentos musicales están presentes en numerosas *vanitas* o *alegorías*: en ese contexto su representación puede ofrecer un interés documental añadido, aunque el espíritu musical brille por su ausencia. Mucho más musicales son las representaciones de instrumentos que alguien está tocando: ángeles músicos, conciertos caseros, solistas capturados mientras tocan, escenas orquestales. Un cuadro de Caravaggio, *Los músicos* (1595, Metropolitan Museum, Nueva York), nos muestra a un intérprete afinando su laúd en una atmósfera ciertamente sensual: el momento de la afinación constituye uno de los más emocionantes por la intimidad que se establece entre el músico y su instrumento, y este lienzo captura pictóricamente la vibración de ese singular instante que ya no pertenece al tiempo mundano pero tampoco, aún, al tiempo musical. Muy diferente es el violín que tantas veces pintó Marc Chagall; por ejemplo, en *El violinista azul* (1947), donde vemos a un joven soñador suspendido entre el cielo y la tierra tocando el violín, y adornado con lo que parece un muy estilizado acordeón alrededor de la cintura.

El instrumento inspira igualmente la creatividad plástica de numerosos artistas contemporáneos, como Charlotte Moorman (*Bomb cello*, 1984: una bomba se convierte en caja de resonancia de un violonchelo), Thierry Mouillé (*Brass Space, Pavillon I*, 2012: un gran instrumento metálico con forma cúbica y unas quince boquillas y pabellones) o Stéphane Vigny (*Vintage*, 2007: una batería construida con barricas de roble).

Aunque la presencia del instrumento en la literatura es más infrecuente, me parece esencial para comprobar la fuerza de

[1] Véase Jean-Yves Bosseur, *Musique, passion d'artistes*, Ginebra, Skira, 1986; y la revista *Musique, Images, Instruments*, revista francesa de organología e iconografía musical, 1995 y años siguientes, CNRS (en especial el volumen 11, «Iconographie musicale: enjeux, méthodes et résultats», 2009).

los instrumentos en el imaginario. Nacido de una imagen, el instrumento provoca una eclosión de imágenes. Sólo puedo tratar de pasada este tema ciertamente inabarcable. Habría que referirse primeramente al poder metafórico del instrumento o, por lo menos, de algunos instrumentos: por ejemplo, el «clavecín sensible» de Diderot (*La Suite d'un entretien entre M. D'Alembert et M. Diderot*). Este poder metafórico permite al instrumento, en la ficción, pasar de su estatuto de objeto al de cuasi personaje (véase el papel del clavecín, precisamente, en la novela *El mayorazgo*, de Hoffmann). Algunos instrumentos inspiran particularmente la imaginación de los escritores, transportándoles a las fronteras de lo fantástico: el órgano, las campanas, el violín (en *El consejero Krespel*, de Hoffmann, a veces traducido como *El violín de Cremona*) o el arpa eólica (en *Viernes o los limbos del Pacífico*, de Tournier). En *La broma*, de Kundera, el címbalo acompaña con su puntuación uno de los temas fundamentales de la novela, incluso en la escena final, cuando todos los instrumentos van callando uno tras otro menos el címbalo, el único que continúa sonando.

En *La Lyre désenchantée*, Laurence Tibi estudia las profundas transformaciones registradas en el estatuto y la imagen del instrumento en la literatura francesa del siglo XIX.[1] El primer Romanticismo (Lamartine) reflexiona sobre la relación del instrumento con la voz: «La presunta "superioridad" de la voz sobre el instrumento tiene que ver ante todo con su estatuto ontológico: mantiene un vínculo directo con el ser, mientras que el instrumento, mero artefacto, debe entenderse como simple intermediario».[2] Así, la lira, el arpa, el laúd y el resto de los instrumentos son igualmente insatisfac-

[1] Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, París, Honoré Champion, 2003.

[2] *Ibid.*, p. 216. Se estudia aquí uno de los fundamentos del vocalismo, en el que la voz se considera el centro del pensamiento musical, de la filosofía de la música.

torios; tan sólo el arpa eólica encarna el ideal de instrumento vocal soñado por el poeta. Pero el progreso en la producción de instrumentos y la moda de la música instrumental modificaron la percepción literaria de los mismos: de este modo pasarán a considerarse rivales de la voz, aún más capacitados para abrazar el infinito (Madame de Staël en *Delfina* y en *Corina o Italia*, y después George Sand en *Consuelo*). Especialmente el órgano pero también las campanas sintetizan las tres esferas de lo espiritual, lo natural y lo humano. En un tercer período la respuesta a la tríada «Dios, el mundo, el yo» encontrará, finalmente, culminación en la nueva poética del instrumento propuesta por Mallarmé.

En el cine el instrumento aparece muchas veces a manera de accesorio u objeto de ambientación cuando suena la denominada música «diegética», producida en el interior del relato y que los personajes oyen; por el contrario, desaparece cuando interpreta música extradiegética, la que oyen los espectadores pero no los personajes. No obstante, el instrumento también puede desempeñar en ocasiones el papel de un personaje más. Es lo que sucede en *La strada* de Fellini (1954): la trompeta de Gelsomina o el «violín de faltriquera» del personaje del Loco no son sólo instrumentos emblemáticos de los personajes que los tocan, sino que poseen una carga dramática aún más acentuada por las melodías que interpretan.[1] Es lo que ocurre con mayor claridad todavía en el film de Alain Corneau *Todas las mañanas del mundo* (1991), donde la viola de gamba se convierte en verdadero actor del relato (del drama). Y lo hace multiplicándose por cuatro, puesto que en el caso de Marin Marais sirve para suplir su voz infantil perdida, llegando casi a sustituirla por completo,

[1] El instrumento del Loco es un violín de pequeñas dimensiones, un «violín chico» o «violín de faltriquera», cuyas sonoridades en la película son confiadas a un violín normal, lo que introduce una interesante disonancia entre el sonido escuchado y el instrumento visto.

y en el de monsieur de Sainte-Colombe, a su amada esposa fallecida, al tiempo que para las dos hijas de Sainte-Colombe es símbolo de la opción vital de su padre (y además, para la mayor, símbolo también del amor que siente por Marin Marais). En la película, la viola dota de expresión a la pérdida (*Le tombeau des regrets*) y proporciona respuesta musical a ese dolor, a la vez sugerido y superado gracias al instrumento.

Para terminar, en las artes plásticas el instrumento puede alimentar el imaginario de artistas de un modo, paradójicamente, iconoclasta que va de las deformaciones lúdicas a las demoliciones más espectaculares: recordemos la *Soft Viola* de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (2002), el *Integral Piano* de Nam June Paik (1958-1963) o a Arman destruyendo en 1962 un piano vertical a golpes de martillo. Christian Marclay construye instrumentos de dimensiones gigantescas, expone otros imposibles de tocar o filma la metódica destrucción de una guitarra (*Guitar Drag*, 2000). Pese a ser reflejos de una relación irrespetuosa o violenta con el instrumento, o más bien con su imagen estereotipada, estas acciones evidencian de hecho cierta forma de «sacralidad» del instrumento—los iconos se destruyen porque están investidos de peligrosos poderes—, e incluso un anhelo de conocimiento: «La violencia simbólica o real contra el instrumento debe estar relacionada con una búsqueda del "conocimiento mediante el montaje y el desmontaje"».[1] Según Marianne Massin, el instrumento «desvinculado de su uso» se transforma en soporte de prácticas artísticas tan inventivas como, muchas veces, inquietantes.

[1] Véase Marianne Massin, «Christian Marclay: "iconoclasme" musical et interrogation sur l'instrument», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2001, <http://methodos.revues.org/2579>. El caso de Jimi Hendrix quemando su guitarra en Monterrey (1967) es completamente diferente (el sacrificio de la guitarra se realiza al término de un concierto, y lo lleva a cabo el músico que acaba de tocar).

II

# LOS DOS CUERPOS DEL INSTRUMENTO, LOS DOS CUERPOS DEL INSTRUMENTISTA

Como hemos visto en el capítulo anterior, el intérprete se apropia de su instrumento, lo hace suyo al tocarlo y trabajar con él. Tal apropiación, dejando de lado toda cuestión de propiedad legal,[1] reviste dos aspectos distintos y desigualmente analizados: tanto los aspectos pedagógico y profesional (cómo aprender a tocar un instrumento) como el psicológico (la relación afectiva con «su» instrumento) resultan bastante conocidos. Pero las relaciones concretas del intérprete con su instrumento presentan otras características que conciernen, sobre todo, a la filosofía del instrumento.

Una aproximación filosófica a las prácticas instrumentales debe afrontar múltiples dificultades. El estudio empírico, por medio de entrevistas a los músicos, ha de tener en cuenta la increíble diversidad de instrumentos, de técnicas interpretativas, de condiciones materiales de los músicos (si son músicos titulares de orquesta o no, si son solistas, intérpretes camerísticos o simples aficionados) y, en definitiva, la trayectoria musical de cada instrumentista. Además, todo músico, como por otra parte todo luthier, dispone de su propio lenguaje y no suelen entenderse entre sí, ni siquiera quienes construyen o tocan el mismo instrumento. No se trata de una mera constatación personal, sino que me lo han manifestado en repetidas ocasiones tanto músicos como luthiers. Por último, las cuestiones filosóficas a menudo suelen situarse al

[1] La dimensión económica no debe por lo demás dejarse completamente de lado. La mayoría de los instrumentos son caros, e incluso extraordinariamente caros.

margen de los intereses de los músicos. No querría que esta observación se entendiera de modo condescendiente, todo lo contrario. En mis numerosas conversaciones con los músicos he aprendido mucho, y gracias a ellas el espacio de mi campo de estudio se ha ampliado; pero muchas veces he tenido la impresión de que existe una zona irreductible donde anida el malentendido, del que soy, al menos en parte, responsable. Como decía Montaigne: «La mitad de la palabra pertenece a quien habla, la otra mitad, a quien la escucha».[1]

Dicho lo cual, añadiré que por lo menos es posible proponer algún acercamiento coherente al tema de la articulación del cuerpo del instrumentista con el cuerpo del instrumento.

## 1. EL TACTO

En el francés del siglo XVI se decía «tocar el laúd»;[2] en italiano se utilizaba siempre *toccare* (de ahí la palabra *toccata*). Esta expresión se demuestra llena de sentido.[3] Tocar un instrumento supone en primer lugar someterlo al tacto; el ins-

[1] Michel de Montaigne, *Essais*, III, cap. XIII, «De l'experience», París, PUF, 1965, p. 1088 [*Los ensayos*, trad. J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 1682].

[2] Joachim Du Bellay, *Ode au Prince de Melphe*, Pause n.° 10, «O ya sea que cambiando de cuerda / toque el laúd francés»; y, por supuesto, sobre François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, 1716. [El verbo usual en francés moderno para referirse a tocar un instrumento, a interpretar música, es *jouer*, de ahí el arcaísmo de *toucher le luth* señalado por el autor. A fin de diferenciar en castellano entre el sentido musical del verbo *tocar* y el táctil, entre *jouer* y *toucher*, respectivamente, me serviré en esta sección de expresiones como *tacto*, *someter al tacto* u otras parecidas. (*N. del T.*)].

[3] Véase, por ejemplo, Luc Charles-Dominique, «"Jouer", "sonner", "toucher". Une taxonomie française historique et dualiste du geste musical», *Cahiers d'ethnomusicologie*, n.° 14, 2011, pp. 111-123 (puede consultarse en internet: <http://ethnomusicologie.revues.org/108>); y Claude Jamain, *La Douceur de vivre. D'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 107-117, «Le toucher de bonne grâce».

trumento musical llama al tacto a causa de su belleza plástica, de su capacidad para hacer surgir la música y de su propia naturaleza. Por poco que a uno le interese la música sentirá deseos de asirlo, con toda la sensualidad que puede encerrar el gesto de asir. Antes incluso de hacer música, de «tocarlo» musicalmente, sentimos su textura, su peso, sus formas a veces extrañas. Se sujeta con delicadeza, con miedo a romperlo, y se prueba en cierto modo al azar—del mismo modo en que un niño pulsa las teclas de un piano—, se prueban las llaves, los pistones, los émbolos, se rozan las cuerdas. El tocar musical adopta muchas formas: el roce discreto de las teclas de un clavecín, la presión enérgica necesaria para apretar a fondo la tecla de un órgano de tracción mecánica (sobre todo cuando lleva acoplados dos teclados); hay que presionar con cierta fuerza la cuerda de un violín; en el caso de la guitarra, el tacto participa por partida doble: la mano izquierda debe presionar la cuerda sobre el traste mientras la derecha pulsa la misma cuerda. En el caso de una flauta sin llaves (flautas dulces o flautas traveseras barrocas) se utiliza la punta del dedo o en ocasiones la última falange; pero para tocar el sordón (instrumento grave con lengüeta del Renacimiento, cuyo largo tubo se plegaba sobre sí mismo en el interior) hay que servirse de las palmas de ambas manos. Las sensaciones son muy diferentes dependiendo del instrumento: el orificio de la flauta proporciona al dedo que lo cierra, entera o parcialmente, una sensación muy distinta a la que ofrece la cuerda de un violín, que debe presionarse contra la madera del mástil. Pero el tacto se ejerce también con los labios: quien haya tocado el oboe o el fagot recordará la vibración, no siempre agradable, de la doble lengüeta. También podemos pensar en la mano del timbalista amortiguando la vibración de su instrumento, en los labios de los trompistas o de los trompetistas pegados a la boquilla, en la mano del cornetista introduciéndose en el pabellón con el fin de regular el sonido, en los pies del organista pisando el pedalero (el calzado no elimina la sensación de tacto).

Pero el tacto no es un sentido autónomo al interpretar música: se acompaña de la guía constante de otro sentido, el oído. El violinista oye (con el oído) sin sentir (con los dedos) que está tocando una nota falsa; ello le permite reajustar el gesto. Por supuesto, el oído dirige al tacto, salvo en las fases más exploratorias o experimentales (cuando se toca el instrumento de cualquier manera para comprobar lo que puede dar de sí). Pero aun así es el juicio del oído el que decide mantener o no la sonoridad producida. La práctica instrumental supone un caso verdaderamente interesante de interrelación compleja de los sentidos. Pues también interviene la vista: ¿es preciso o no mirar el teclado cuando se está tocando el piano?, ¿conviene mirar los dedos cuando se está aprendiendo a tocar la guitarra? Asuntos todavía más complejos si se considera que (a menudo) es preciso seguir al mismo tiempo una partitura.

### *Excurso 1: interpretar sin tocar*

Algunos instrumentos musicales suenan sin necesidad de contacto físico. Es el caso de dos en particular: el theremín y el BioMuse (sensor gestual).[1] Inventado por Léon Theremin (1896-1993), el instrumento que lleva su nombre es de tipo electrónico. Las ondas que genera son modificadas por los movimientos manuales realizados frente a sus dos antenas (horizontal y vertical). El theremín es un raro ejemplo de instrumento que se toca sin tacto, un instrumento «no háptico». Sin duda menos conocido es el BioMuse, inventado y «tocado» por Atau Tanaka. Su fundamento es el siguiente: sus sensores gestuales detectan los movimientos corporales, transformándolos en impulsos eléctricos que a su vez pro-

[1] Podrían clasificarse estos instrumentos en la categoría de «instrumentos fronterizos» (segunda parte, cap. 11, «Presentación discursiva del instrumento musical»).

ducen sonidos. Como se ve, el theremín y el BioMuse funcionan en sentidos opuestos. En ambos casos los gestos corporales producen música sin necesidad de contacto con el instrumento. Pero en el caso del theremín el gesto sirve para producir determinado sonido con la altura, duración e intensidad elegidas por el intérprete; en el caso del BioMuse, el gesto genera el sonido sin que «el músico» (que pasa en realidad a convertirse en *performer*) parezca preferir uno u otro ni tan siquiera prever cómo será.

No hace falta citar más ejemplos. Gracias al tacto, un tacto muy suave y de diversa naturaleza, se establece primeramente la intimidad que necesita el instrumentista para apropiarse del instrumento. El tacto no tiene sólo valor estético o sensible, sino también cognitivo: el tacto permite al músico recibir y comprender las reacciones del instrumento (con independencia de lo que le comunica el oído). Mediante el tacto (de los dedos, de los labios, etcétera) se puede sentir y comprender la resistencia de la tecla o de la cuerda, la vibración del violín o de la boquilla. Se trata en realidad de un tacto por partida doble: por una parte se palpa y se siente la materialidad del instrumento, y por otra se palpa y se prueba el sistema mecánico del instrumento (si dispone del mismo). Así, una forma de tacto técnico se conjuga con el tacto sensorial. Y el tacto sensorial se prolonga y se hace más complejo mediante «digitaciones» que permiten pasar con mayor seguridad de una nota a otra. De este modo el tacto nos conduce al gesto, las posiciones y las posturas.

## 2. GESTOS, POSICIONES, POSTURAS

El instrumento se sujeta y maneja de distintas maneras. Al igual que otras técnicas corporales (Marcel Mauss), el modo

de sujetar y manejar un instrumento está culturalmente codificado. Actualmente, en Occidente, el violín se sujeta horizontalmente, entre la clavícula y la mandíbula inferior; pero en la época de Lully se mantenía inclinado, sin contacto con el mentón, y se tocaba con un arco mucho más corto. Los *violoneux* bretones lo sujetan horizontalmente contra el pecho y a la altura del corazón;[1] los violinistas marroquíes, sentados con las piernas cruzadas, sujetan el violín verticalmente, apoyado sobre la rodilla y a cierta distancia del cuerpo. En India, el violín se coge al revés, de forma casi vertical, con la voluta apoyada en el tobillo del músico, que está sentado de rodillas; a veces se toca también sujetándolo horizontalmente. A las distintas formas de sujetar el instrumento les corresponden gestos y sonidos también muy diferentes, hasta el punto de que cabría preguntarse si se trata del mismo instrumento. Poco a poco, el instrumento y el cuerpo del instrumentista se acostumbran el uno al otro. A veces, el instrumento es modificado o complementado atendiendo al modo de sujetarlo, como ocurre con el violín, por ejemplo, al añadírsele una mentonera (y al violín de Paganini se le fabricó un puente menos convexo de lo habitual para que fuera capaz de «tocar tres notas a la vez»).[2] Y podrían ponerse muchos otros ejemplos.

Del mismo modo que es preciso aprender a sujetar el instrumento y a pulsar la cuerda, el botón o la tecla de manera adecuada, también hay que saber cómo «soltar» la cuerda,

[1] *Violoneux* es un término tradicional que no tiene nada de peyorativo. [En francés se utiliza para referirse a los violinistas que interpretan música popular o folclórica. (*N. del T.*)].

[2] Charles Guhr, *L'Art de jouer du violon de Paganini*, Maguncia, Schott, *s. d.* (1831), p. 4; citado por Anne Penesco, «Portrait de l'artiste violoniste en virtuose», *Romantisme*, n.° 128, 2005/2, número dedicado al virtuosismo, p. 30.

el botón o la tecla: «En música, por ejemplo, sólo es posible tocar con rapidez y limpieza si se aprende a soltar una tecla del piano o a retirar el dedo de una cuerda o un pistón»,[1] y lo mismo podría decirse de cualquier instrumento. Saber detener el sonido en el momento justo es un arte difícil, tan difícil como el arte de lograr un ataque limpio.

Aprender a tocar un instrumento es antes que nada un trabajo del cuerpo, de todo el cuerpo (los gestos dependen de la digitación, ligada por su parte al modo de asir el instrumento y a la postura general del cuerpo). El pianista debe aprender que cada mano es independiente; el organista, a disociar los pies del movimiento de su mano derecha. Podrían citarse múltiples ejemplos. Por lo común se acepta, según explica Sennett, que «hacen falta diez mil horas de experiencia» para convertirse en un experto, lo cual «se traduce en una práctica de tres horas diarias durante diez años».[2] Es un índice de magnitud plausible (pero puesto que sólo se aprende materialmente a tocar un instrumento tocándolo, ello implica que debe tocarse (mejor o peor) mucho antes de convertirse en «profesional» o «experto»). Así se establece la compenetración de los dos cuerpos: el del instrumento y el del instrumentista.

Esta compenetración conduce a muchos instrumentistas a concebir su instrumento como una prolongación de su cuerpo. Pero al instrumento musical no le incumbe, a mi entender, el proceso de exteriorización que analiza especialmente André Leroi-Gourhan.[3] Contrariamente a las herramientas

[1] Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, *op. cit.*, pp. 208-209 [p. 188]; véanse también pp. 229-230. Sobre *asir* y *soltar* véanse pp. 205-234.

[2] *Ibid.*, pp. 235, 332 [pp. 32-33, 213].

[3] Los seres humanos, al confiar a herramientas y soportes mnemotécnicos los programas operativos que permiten su adaptación al medio y su supervivencia, los exterioriza. La herramienta, prolongación de la mano, va haciéndose entonces progresivamente independiente hasta obedecer a su

o al lenguaje, el instrumento musical no supone una condición indispensable para la supervivencia de la humanidad; y sería absurdo pensar que el tambor significa una exteriorización de la mano, como si el batir de manos (las palmas del flamenco) fuera un precedente de la percusión del tambor con una o ambas manos. El instrumento musical no equivale a una proyección protética del cuerpo humano, sino que es un objeto independiente que debe, mediante un movimiento contrario al de exteriorización, ser apropiado o «incorporado» por el músico que habrá de utilizarlo. La imagen del instrumento como prolongación de la mano señala en este caso una intimidad entre los gestos del músico y las respuestas de su instrumento construida a fuerza de tiempo, adquirida gracias al esfuerzo y la paciencia.

## 3. TRANSFERENCIA Y TRANSFORMACIÓN DE ENERGÍAS

Tal intimidad puede analizarse como si se tratara de una transmisión de energía. Éste es el sentido de un artículo fundamental de Claude Cadoz, «Musique, geste, technologie»,[1] cuya riqueza y densidad desafían cualquier intento de resumen. Cadoz define el gesto instrumental como «el conjunto de comportamientos gestuales aplicados al instrumento, una parte de los cuales producirá la energía necesaria para la finalidad de la tarea» (p. 62). La definición se ajusta sin duda al instrumento musical acústico, pero también a la bicicleta. Por el contrario, un gesto será no instrumental «cuando la energía intrínsecamente consumida por el fenómeno re-

propia lógica. Véase André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, 2 vols., París, Albin Michel, 1964 y 1965.

[1] Claude Cadoz, «Musique, geste, technologie», en: Hugues Genevois y Raphaël de Vivo (eds.), *Les Nouveaux gestes de la musique*, Marsella, Éditions Parenthèses, 1999, pp. 47-92.

sultante no sea de origen humano» (p. 63). Una de las ideas centrales del artículo es que el gesto, para ser instrumental, implica que el instrumentista «es en sí mismo origen de una energía (física) que se transmite hasta llegar a los sentidos del destinatario» (p. 71). Esta «continuidad energética» es consustancial a la instrumentalidad del instrumento. Toda ruptura de esta continuidad convierte el gesto en no instrumental (según Cadoz, sería el caso de la gestualidad del director de orquesta, característicamente no instrumental: el director procede por emisión de señales y no por transmisión física de energía).[1] Simplificando mucho, podría decirse que el instrumentista despliega cierta energía física (muscular) para hacer sonar su instrumento, el cual transforma esa energía en vibraciones para producir sonidos que llegan a los oídos de los oyentes (y del músico). La continuidad está garantizada. Y se demuestra incluso, como subraya Cadoz, de alcance «ontológico» (p. 72). El gesto instrumental, y en particular el del instrumentista, debe ser a la vez semiótico (significa algo), epistémico (depende de los conocimientos aportados por una sensibilidad táctilo-auditivo-cinestésica) y «ergonómico» (realiza un auténtico trabajo). En otras palabras: pulsar la tecla de un sintetizador, por sofisticado que sea (con niveles de resistencia diferenciados, etcétera), no constituye un gesto instrumental porque se registra una ruptura de la continuidad; pulsar la tecla de un sintetizador no produce el sonido, sino que activa un protocolo preestablecido. Existe una diferencia natural entre producir un sonido mediante un complejo juego de encadenamiento continuo de causalidades físicas y activar un mecanismo previsto (que podría haber sido activado, de igual modo, de otras muchas formas,

[1] El director de orquesta no se contenta con emitir señales, como un jefe de estación; transmite energía, en el sentido metafórico del término, a los músicos recurriendo a sus gestos, su mirada, su autoridad, su carisma, etcétera. Pero eso no puede considerarse en absoluto una transmisión por causalidad física de una cantidad de energía de tipo físico.

mediante un comando vocal o luminoso, por ejemplo).[1] Lo cual lleva a Cadoz a sostener con vigor la tesis de que «el ordenador no es un instrumento» (p. 89 y ss.).

Lo relevante aquí es la continuidad establecida, mediante una transferencia energética, entre el cuerpo físico y orgánico del intérprete y el cuerpo físico e inorgánico del instrumento musical. Trabajar con el instrumento supone siempre trabajar con el propio cuerpo (con algunas partes más que con otras, según el instrumento de que se trate).

## 4. LOS DOS CUERPOS DEL INSTRUMENTO

Vuelvo a la tesis fundamental del presente capítulo: el instrumento musical está constituido por dos cuerpos, y el instrumentista está a su vez constituido por dos cuerpos. Esta idea evocará en el lector, sin duda, la tesis de Ernst Kantorowicz sobre «los dos cuerpos del rey»: el cuerpo natural o terrenal, que es mortal, y el cuerpo político, inmortal.[2] «El rey ha muerto, ¡viva el rey!». En el preciso instante en que el rey muere, la realeza inmortal pasa a su sucesor. No pretendo aplicar o trasladar, arbitrariamente, la tesis histórica de Kantorowicz a un ámbito distinto. Por lo demás, para Kantorowicz ambos cuerpos del rey coexisten: el rey es al mismo tiempo cuerpo natural y cuerpo político. La situación instrumental y organológica que quiero analizar ahora es bastante diferente.

El «cuerpo musical» del instrumento es el propio instrumento en cuanto que susceptible de producir sonidos mu-

[1] El órgano plantea un problema a esta teoría, como se verá más adelante.

[2] Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Une étude de la théologie politique médiévale* (1957), París, Gallimard, 1989. [Existe traducción en español: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Aikin y Rafael Blázquez, Madrid, Akal, 2012].

sicales pertinentes. La expresión «sonidos musicales pertinentes» puede entenderse en distintos sentidos: los sonidos escritos sobre una partitura, o los sonidos requeridos por el instrumentista cuando improvisa, o el conjunto de sonidos considerados musicales por la sociedad a la que pertenece (como por ejemplo los intervalos de semitono, aunque no de cuartos de tono). Pero el instrumento puede también producir todo tipo de sonidos parasitarios o indeseables; por ejemplo, una nota falsa.

### *Excurso 2: la nota falsa*

El concepto de «nota falsa» es ciertamente complejo y ofrece una apasionante vía de acceso a muchos problemas fundamentales. Trataré aquí de la nota falsa que es responsabilidad del instrumento; más adelante me ocuparé de la nota falsa desde la perspectiva de la discordancia entre partitura e interpretación (que corresponde al caso n.º 1 que se verá a continuación),[1] y desde la perspectiva más general de la ontología de la obra musical.

¿Qué es una nota falsa? Como mínimo, tres cosas: 1) Puede ser una nota existente en el sistema musical pero que no estaba prevista en la partitura (el pianista o el trompista toca un fa en lugar de un mi); la nota en sí misma es perfectamente justa, pero simplemente no es la que el instrumentista debería tocar; 2) Puede ser también una nota intrínsecamente falsa, en el sentido de que no existe en un sistema musical concreto (que pueda existir en otros sistemas no reduce su carácter de falsedad: la noción de exactitud es contextual). Por ejemplo, un violinista clásico toca una nota situada entre el mi y el fa. Supongamos que un cuarto de tono por encima del mi y un cuarto de tono por debajo del fa, lo cual produ-

[1] Tercera parte, cap. III, «Una ontología de círculos concéntricos».

ce una nota intrínsecamente falsa porque los cuartos de tono no existen en la escala musical occidental. Los cuartos de tono, sin embargo, sí existen en la música popular de ciertas regiones europeas (Moravia, Hungría), así como en la música árabe e india. De modo que un violinista que acompañara un canto popular moravo que incluyera cuartos de tono no estaría tocando una nota falsa al producir una nota entre el mi y el fa. Este tipo de nota falsa sólo es posible con instrumentos que producen íntegramente la nota (como los instrumentos de cuerda frotada, desprovistos de trastes). Un piano o un clavecín, por el contrario, no pueden producir cuartos de tono, puesto que sus mecanismos están configurados en semitonos. 3) Por último, la nota falsa puede ser lo que se conoce comúnmente como *pifia*,[1] es decir, un sonido complejo sin altura determinada, ruido más que nota, a menudo estridente y marcadamente disonante. Los instrumentos de viento son los más proclives a producir pifias, imposibles en el piano. Puede decirse que la pifia es intrínsecamente falsa, y ello en cualquier sistema musical. La diferencia entre la pifia y la nota falsa relativa a un sistema determinado es fundamental: el cuarto de tono no equivale en todos los sistemas a una nota falsa, pero el chillido del violín que sufre en manos del principiante es un clásico universal de la nota falsa. Y podría decirse también que la nota falsa del segundo tipo consiste en una disonancia extrínseca (en relación con un sistema musical determinado) y que la nota falsa de este tercer tipo consiste en una disonancia intrínseca. Algunos compositores contemporáneos han optado, sin embargo, por integrar estas pifias en su gramática sonora, por lo que en su caso este tipo de notas falsas pasan del tercer tipo al segundo.

[1] En francés, un *canard* (literalmente un 'pato'), equivalente a nuestro coloquial *gallo*. Pero la expresión castellana únicamente se aplica al canto, mientras la francesa hace referencia tanto a la interpretación vocal como instrumental. (*N. del T.*).

En estos tres casos la falsa nota se revela de carácter involuntario. Pero la situación cambia por completo si la nota considerada falsa es decisión del instrumentista o del compositor. Dejemos al margen la nota falsa del primer tipo (ya que la hemos definido como un error, involuntario por definición). Según el segundo tipo, un violinista clásico podría decidir improvisar atreviéndose a introducir notas ajenas al sistema; resultaría entonces difícil hablar de «nota falsa» (tal vez podría hablarse mejor de incoherencia estilística, o simplemente de audacia y de asunción de riesgos). También las notas falsas del tercer tipo pueden comprenderse como algo deliberado. La pifia suele tener carácter involuntario, pero el instrumentista quizá desee que su instrumento suene de manera poco ortodoxa, «no musical» en relación con las normas establecidas, como por ejemplo golpeando su violín con un bastoncillo, una llave o cualquier otro objeto del mismo tipo, tal como sucede habitualmente en ciertas obras musicales contemporáneas. Podría, pues, servirse de las pifias de modo premeditado; claro que, al depender de su voluntad, dejarían de ser verdaderamente pifias.

Cualquier instrumento puede generar innumerables sonidos: notas, ruidos o pifias; las posibilidades sonoras de cualquier instrumento resultan siempre mucho más amplias que sus posibilidades musicales (es decir, el conjunto de sonidos considerados como musicales en un contexto concreto). De esta diferencia de amplitud proviene la diferencia entre los dos cuerpos del instrumento. El instrumento dispone de un cuerpo físico, material, del que es posible extraer todo tipo de sonidos; pero dispone también de un cuerpo musical que no es «parte» del cuerpo físico sino más bien una apropiación de ese cuerpo. El cuerpo musical del instrumento produce sonidos musicales pertinentes. Aprender a tocar un instrumento implica configurar o descubrir, en su cuerpo físico,

su cuerpo musical. Tocar un instrumento supone sustraerlo continuamente de su cuerpo físico para mantenerlo, trabajosamente, en su estado de cuerpo musical. Dejar que suene una nota falsa o una pifia, o producir un sonido no deseado, supone permitir que el cuerpo físico del instrumento se imponga sobre su cuerpo musical.

Cierto concepto ayudará a entender mejor la diferencia entre cuerpo físico y cuerpo musical del instrumento: el concepto de «potencial», en el sentido propuesto por Hervé Lacombe.[1] Este autor distingue cuatro niveles de potencialidad en un instrumento musical: la potencialidad primitiva, la potencialidad académica, la potencialidad histórica y la potencialidad reprimida u oculta. De este modo algunos sonidos parasitarios amusicales (sonidos involuntarios producidos por las llaves, el ruido al frotar las cuerdas, etcétera) van integrándose poco a poco en lo «posible musical» del instrumento, como señalé anteriormente. El potencial musical de un instrumento es distinto a su potencial físico: hacer chasquear las llaves de una flauta Boehm resultaba físicamente posible en el siglo XIX, pero artísticamente imposible (no hubiera tenido el menor sentido según los códigos musicales del momento). Las nuevas técnicas interpretativas, a las que ya me he referido (el «*pizz* Bartók», por ejemplo), configuran un cuerpo musical parcialmente distinto en el cuerpo físico invariable de un instrumento.

[1] Hervé Lacombe, «L'instrument de musique: identité et potentiel», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2552>. Para más detalles sobre los conceptos que propone Lacombe me remito al segundo capítulo de la tercera parte del presente libro («El instrumento: el tiempo de la obra y el tiempo histórico»).

También el instrumentista dispone, por su parte, de dos cuerpos.[1] Cuenta con un cuerpo musical, resultado del conjunto de competencias artísticas necesarias para el manejo del instrumento, que un dificultoso aprendizaje le ha permitido adquirir y, literalmente, incorporar. Este cuerpo musical está enraizado en el cuerpo natural, cuyas lógicas fisiológicas y comportamentales chocan a veces con las de su cuerpo musical; el cuerpo orgánico humano no está en absoluto articulado «para» realizar todo tipo de gestos. El aprendizaje del instrumento consiste muchas veces en contrarrestar los movimientos naturales del cuerpo humano, en inhibir determinados movimientos espontáneos. En el ámbito de los músicos profesionales, la configuración de su cuerpo musical en el seno del cuerpo natural viene a veces marcado por ciertas deformaciones físicas profesionales (como les ocurre igualmente a artesanos, deportistas, obreros, agricultores). El cuerpo musical del instrumentista nunca llega a sustituir del todo al natural: un momento de fatiga o un descuido y surge la nota falsa o el descompás rítmico, por culpa de un cuerpo natural que por unos segundos eclipsa al cuerpo musical. Por el contrario, el virtuosismo, al que se asocian valores como la opulencia, el refinamiento, la acrobacia, el desafío a las leyes fisiológicas, supone un estado extremo del cuerpo musical, cuando no el completo dominio del cuerpo musical sobre el cuerpo natural. Entonces, el cuerpo se transforma en instrumento de su instrumento.

Tal continuidad entre el cuerpo del instrumentista y su instrumento es el tema de muchos de los últimos lienzos, acuarelas y dibujos de Paul Klee. Me refiero concretamente

[1] En *Membres fantômes. Des corps musiciens*, París, Minuit, 2002, Peter Szendy concede al intérprete muchos más cuerpos, y también dedos (pp. 60-69, por ejemplo).

a *Paukenspieler* (*El timbalero*, 1940): los cuerpos del instrumento y del instrumentista aparecen fusionados, con el brazo izquierdo convertido en maza, al igual que el brazo derecho, separado del cuerpo.[1] Sin embargo, el conjunto no ofrece la imagen de un cuerpo desarticulado (aunque sea una lectura posible de la obra), sino que parece un doble cuerpo fusionado por el ritmo, pese a ese ojo hierático fijado en el espectador.

La interpretación transforma la máquina técnica compleja que es un *instrumento* musical en instrumento *musical*, en el sentido pleno de la expresión. Tocar un instrumento significa participar en una serie de transacciones complejas entre cuatro cuerpos. Pero no forcemos las similitudes: no es posible comparar del todo el cuerpo físico del instrumento y el cuerpo orgánico natural del instrumentista. El primero es un artefacto, una disposición mecánica de elementos inertes combinados con el fin de producir sonidos musicales; el segundo es un cuerpo vivo natural, cuyas partes no pueden entenderse como una combinación «para» hacer música, pero cuya constitución permite la producción de múltiples gestos muy diferenciados (basta pensar en la estructura de la mano, ya admirada y estudiada por Aristóteles, o en la evolución lineal de la mano inteligente, como explica Sennett), como los gestos musicales una vez aprendidos y ensayados.[2] Lo que sí puede compararse son las relaciones de tensión existentes entre el cuerpo natural, por una parte, y el cuerpo musical por otra. La interpretación musical se muestra siempre recorrida o atravesada por cierto efecto puramente físico, tan-

[1] Pintura al temple sobre papel y cartón, 34,6 × 21,2 cm, Berna, Zentrum Paul Klee.

[2] Sennett, *Ce que sait la main*, *op. cit.*, pp. 321-322 [p. 186], y todo el capítulo X, «Habilidad».

to por parte del instrumento como del instrumentista. Este efecto físico puede ser de varios tipos. Puede ocurrir que el instrumento se desafine o que se rompa una cuerda del violín: son hechos contingentes, pero de ningún modo excepcionales. Otros efectos físicos indeseables son inevitables y nada tienen de contingentes: por ejemplo, en los instrumentos de viento se producen condensaciones acuosas que deben expulsarse periódicamente (los trompistas lo hacen discreta y frecuentemente durante los conciertos; pero es algo habitual en todos los instrumentos de viento). Esta molesta condensación no me parece menos digna de reflexión que el barro y la suciedad (*pèlos kaí rhupos*) de los que habla Platón al comienzo de su *Parménides*. En lo que se refiere a los instrumentistas, la fatiga, el descuido o el error incomprensible (ese pasaje cien veces interpretado sin problemas durante los ensayos en el que se falla el día del concierto) suponen una especie de advertencia, e incluso de protesta, que hace el cuerpo físico al cuerpo musical.

Recordemos también un caso especialmente interesante, el del instrumentista o multinstrumentista que cambia de instrumento, es decir, que toca uno diferente. Aunque el cuerpo orgánico del instrumentista es sólo uno, sus cuerpos musicales pueden ser muchos. Si sé tocar el violín y el piano, mis reflejos musicales, la posición de mi cuerpo, de mis brazos, de mis manos y dedos serán muy diferentes al cambiar de instrumento. Tomemos como ejemplo el caso de los trompistas que deben tocar la tuba wagneriana. Por razones históricas, este instrumento lo tocan los trompistas. Sin embargo, el pabellón de la trompa apunta hacia abajo (los trompistas han de introducir la mano derecha para regular el sonido), mientras que el de la tuba wagneriana lo hace hacia arriba (resulta imposible introducir la mano). El trompista, acostumbrado a la sensación de regular las notas poniendo la mano en el pabellón del instrumento, tiene que renunciar a ella cuando toca la tuba wagneriana. De ahí ese pequeño malestar que

sufren todos los trompistas cuando se encuentran en esa tesitura, malestar aún mayor porque, al tratarse de un instrumento poco utilizado, los trompistas no suelen disponer del «suyo» propio (mientras que sí disponen de su trompa, a la cual están habituados). No es de extrañar que los invada cierta sensación de inseguridad.[1]

Tocar presupone, pues, el entendimiento entre los cuatro cuerpos implicados, entendimiento que se crea recurriendo a una ardua serie de transacciones. Ya observamos antes que el tacto, los dedos y la gestualidad del instrumentista establecen una continuidad entre el (los) cuerpo(s) del instrumentista y el (los) cuerpo(s) del instrumento. Dos circunstancias musicales servirán para aclarar mejor este concepto de transacción: la afinación del instrumento y el virtuosismo.

El momento en que el músico afina el instrumento puede calificarse de emocionante (aunque algunos lo encuentran aburrido). El instrumentista afina su instrumento (violín, laúd, clavecín, viola de gamba, etcétera) para tocarlo, realizar escalas, ejercitarse o ensayar; para hacerlo, el músico eleva poco a poco el instrumento hasta lo musical (haciéndolo pasar de su cuerpo mecánico a su cuerpo musical) y se eleva a la vez él mismo (desde su cuerpo orgánico hasta su cuerpo musical). El momento de la afinación conlleva cierta dimensión ritual que va más allá de lo estrictamente útil o necesario. Durante el Renacimiento y la época clásica, los músicos, tras afinar su instrumento, tenían por costumbre improvisar con la mayor libertad; los preludios, las fantasías, las *toccatas* y las sonatas tenían como objetivo «probar» el instrumento (tras haberlo afinado), recorrerlo con los dedos si se trataba de un instrumento desconocido (un nuevo laúd, un clavecín que no se había tocado hasta entonces, etcétera). Incluso tér-

[1] Agradezco a los trompistas de tuba wagneriana de la Ópera de París, y en especial al primer bajo, François Cagnon, sus explicaciones sobre el instrumento y sus técnicas interpretativas.

minos como *fantasía* o *toccata* nos indican que no se trataba de la interpretación de obras musicales propiamente dichas, sino de piezas para ejercitar la digitación. Tocar un preludio con esa intención supone establecer algo similar a un «contrato» con el instrumento, confiar en éste, probarlo y dejar que él nos ponga a prueba. Este momento musical se fue convirtiendo progresivamente en composición escrita, aunque conservando no obstante algo de su función original. En un preludio y fuga, el preludio sirve sin duda no tanto para preparar la fuga como para preparar al músico que la interpretará a continuación. De este modo, a través del preludio o fantasía escrita o improvisada, se pasa de la afinación del instrumento a una obra más seria o imponente.

Pero la afinación implica al mismo tiempo la afinación de múltiples instrumentos entre sí (para interpretar música de cámara, sinfónica, etcétera). La mayor parte de las veces, al menos en el formato del concierto «burgués», los instrumentos se afinan frente al público.[1] No se trata sólo de una costumbre práctica, sino también de un rito social. Una vez más, de lo que se trata es de pasar de lo «natural» a lo «musical», de configurar ese cuerpo musical colectivo y artificial que es una orquesta. La diferencia entre el cuerpo orgánico natural y el cuerpo musical que es preciso moldear resulta en este caso particularmente sorprendente: en una orquesta de ochenta músicos hay ochenta cuerpos orgánicos distintos y ochenta y un cuerpos musicales: los cuerpos musicales de los ochenta instrumentistas y el cuerpo musical colectivo que es la orquesta (que ésta cuente o no con un director resulta de escasa importancia desde este punto de vista). Añadamos a ello que la orquesta está conformada por un tercer cuerpo, su

[1] La afinación forma parte de lo que en otra ocasión he llamado los «márgenes» de la obra musical; véase Bernard Sève, «Bords de l'œuvre musicale», *Aisthesis, Pratiche, linguaggi et saperi dell'estetico*, revista en línea, <http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/bords-de-l%E2%80%99oeuvre-musicale/>.

cuerpo social, mediador entre el (los) cuerpo(s) orgánico(s) de los instrumentistas y el cuerpo musical de la orquesta entendido como una totalidad. Este cuerpo social es heterogéneo o, para servirnos de una expresión de Bernard Lehmann, «fraccionado».[1] Volveremos sobre esta cuestión de la «sociedad de instrumentistas»; pero en este punto querría señalar tan sólo que todo cuerpo, orgánico o artificial (y si es artificial, social o musical), es un espacio complejo de tensiones y dinámicas de autorregulación.

El virtuosismo ofrece otro motivo de reflexión sobre los cuatro cuerpos.[2] De manera significativa, tanto Richard Sennett como Peter Szendy entienden *El sobrino de Rameau* de Diderot como un momento fundamental para la comprensión del nuevo valor del virtuosismo.[3] El virtuosismo supone ante todo una revolución en lo referente a dominio técnico, un derroche de capacidades cuya dimensión más espectacular es una vertiginosa velocidad, una absoluta sumisión del instrumento a la voluntad del intérprete o, más bien, una asunción del máximo riesgo en la lucha entre el intérprete y su instrumento. La imagen del virtuoso oscila entre las figuras del héroe y el malabarista: como Franz Liszt, viajando

[1] Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, París, La Découverte, 2002.

[2] Me permito remitir a Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 41, 115-116, 175. Véase también, y en especial, Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la Rhapsodie*, París, Plon, 1979 [existe traducción en español: *Liszt. Rapsodia e improvisación*, trad. J. G. López Guix y Ramón Andrés, Barcelona, Alpha Decay, 2014]; Penerco, «Portrait de l'artiste violoniste en virtuose», *Romantisme*, *op. cit.*; y Denis Laborde, «L'ermite et le virtuose, Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique», *Ateliers d'anthropologie*, n.° 35, 2011, disponible en <http://ateliers.Revues.org/8841>. Para una reflexión crítica acerca del virtuosismo ver René Leibowitz, *Le Compositeur et son double* (1971), París, Gallimard, 1986, «Quatrième partie: La foire aux virtuoses».

[3] Sennett, *Ce que sait la main*, *op. cit.*, pp. 160-161; Szendy, *Membres fantômes*, *op. cit.*, pp. 19-25.

con su piano por toda Europa al tiempo que desbordaba entusiasmo, elocuencia y expresividad.[1] El virtuosismo revela un carácter ambiguo. Por un lado ofrece el espectáculo de la fusión mágica del cuerpo musical del intérprete y el cuerpo musical de su instrumento, el espectáculo de la fusión de los cuatro cuerpos que hemos analizado. Según el viejo adagio «el arte se oculta a sí mismo», el esfuerzo encarnizado permite al virtuoso hacer pasar por espontáneas sus interpretaciones, que parecen por lo tanto desprovistas de esfuerzo y, por así decirlo, fluir con espontaneidad. Pero por otro lado el virtuosismo se presenta como un intenso combate entre el músico y su instrumento, un instrumento feroz que debe domeñarse; *commediante*, *tragediante*, el virtuoso gesticula y sufre ante el público: fue el caso de Paganini, y también el de Liszt. Deja entonces de ser exhibición de facilidad interpretativa para convertirse en esfuerzo sobrehumano, en tensión inaudita, en riesgo de caída. Mago o domador, el virtuoso sugiere la idea de una fuerza diabólica (el virtuoso demoníaco).

[1] Nicolas Southon, «Virtuosité», en: Christian Accaoui (ed.), *Éléments d'esthétique musicale*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2011.

III

# LA CONDICIÓN ORGANOLÓGICA DE LA MÚSICA

En el presente capítulo se defienden tres tesis que se desarrollarán según un orden lógico de creciente complejidad, que a su vez resultará de decreciente plausibilidad. Soy consciente de la naturaleza poco habitual de las dos últimas de las tres tesis que propondré. Sólo le pido al lector que, antes de emitir un juicio, examine con atención los argumentos en que se basan.

La idea que defiendo, según la cual el instrumento supone una dimensión constitutiva de la música, ha tenido muchos detractores a lo largo de la historia musical. La música se considera a menudo una expresión directa del espíritu; la voz humana, considerada el más perfecto de los instrumentos, sería, pues, el órgano musical por excelencia. Denomino «vocalismo» a esa concepción tan extendida, concepción que la filosofía ha suscrito tradicionalmente (como es el caso de Rousseau o Hegel, por ejemplo). La hemos visto plasmada en la *Santa Cecilia* de Rafael.

El rechazo de los instrumentos puede adoptar formas no tan directamente religiosas, pero igual de brutales. Buen ejemplo de ello—más sorprendente en la medida en que procede de un pensador de primer orden—es un texto ciertamente enojoso de Boris de Schloezer:

> La característica esencial del espacio elaborado por la cultura musical occidental es su entera independencia respecto del material sonoro [...] fuera del mundo de la música europea, todas las culturas musicales han estado siempre sometidas y lo están todavía a los instrumentos de que disponen [...] También la historia de los instrumentos de música es en este caso [el caso extraeuropeo], hasta un

cierto punto, la historia de la música, la historia de su vocabulario. El caso de nuestro arte sonoro [europeo] es muy diferente: ningún instrumento o grupo de instrumentos permite caracterizarla, ilustrándonos acerca de la estructura de su materia. La música europea es la única que ha llegado a liberarse de la sujeción del material.[1]

La idea es errónea por dos razones: las músicas extraeuropeas no pueden colegirse a partir de sus respectivos instrumentos, sino que poseen sus propias concepciones musicales, sus propias organizaciones del continuo sonoro, etcétera; y la música europea tampoco ha desatendido jamás la parte «material» de la música, es decir, los instrumentos. Semejante concepción, viniendo de un intelectual como Schloezer, resulta casi aterradora. Nos da una idea de lo arraigado que está ese prejuicio contra el cual debe luchar cualquier proyecto filosófico que aspire a pensar la música no como enemiga del instrumento, sino como algo que emana de él.

## 1. EL INSTRUMENTO MUSICAL, UN UNIVERSAL ANTROPOLÓGICO

La primera tesis defendida en este capítulo es bastante simple: el instrumento musical es un universal, es decir, que no

[1] Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, París, Gallimard, 1979, p. 232 [*Introducción a Juan Sebastián Bach. Ensayo de estética musical*, trad. Leopoldo Hurtado, Buenos Aires, Eudeba, 1961, p. 252]. Esta irritante página (de 1947, año de la primera edición del libro) es un producto evidente del estado de cosas. En su libro (anterior) sobre Stravinski, este autor había sido capaz de analizar, no sin sutileza, algunas opciones antiwagnerianas en la instrumentación del creador de *La consagración de la primavera* (*Igor Stravinsky*, París, Claude Aveline, 1929, pp. 39-57). Sin embargo, hay que señalar que, a partir de su libro sobre Stravinski, Boris de Schloezer se ocuparía de los elementos «mágicos» de la música, es decir, de la importancia concedida a los timbres y, por lo tanto, a los instrumentos.

existe sociedad sin instrumentos. En todas las sociedades se produce música y en todas las sociedades se construyen instrumentos musicales.

¿Pero a qué universal puede remitirse el instrumento? ¿Estamos seguros de que no se encontrará un día algún contraejemplo que invalide la tesis?

«Universal» es un concepto lógico que implica que todos los elementos de determinada clase poseen una propiedad determinada («todos los hombres son mortales»). Un solo ejemplo contrario basta para invalidar una proposición universal (lo que se denomina *modus tollens*). Pero puede proponerse otro concepto de universal, que llamaré universal aristotélico: cuando, en la mayor parte de los casos o prácticamente siempre, el elemento X está dotado de la cualidad P, entonces se considera que la proposición «todo X es P» tiene un valor universal (lo que Aristóteles denomina *to ôs épi to polu*, «la mayor parte de las veces» o «en la mayoría de los casos»). Si el término *universal* no es de nuestro agrado, puede sustituirse por *generalmente*: la idea es la misma. En su artículo «Tipología y universales», Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez indican acertadamente:

> El juego de los contraejemplos revela un valor crítico fundamental: sirven para evitar las soluciones más cómodas. Pero conviene llevar el juego lo más lejos posible, con el fin de poner de relieve la importancia y esencia de los contraejemplos: si son demasiados y no se desprende ninguna fórmula significativa será preciso deshacerse de lo que no era sino un falso universal (*fake universal*); si son escasos, su reducido número merece análisis y explicación, pudiendo conducir a un concepto de *near-universal* o *statistical universal*; si son numerosos pero no dependen del azar, será necesario pasar de los universales a las tipologías.[1]

[1] Molino y Nattiez, «Typologies et universaux», en: *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *op. cit.*, p. 350.

A los tres casos referidos por Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez añadiría un cuarto, de gran significado para la filosofía del arte: si los únicos contraejemplos han sido creados a propósito por un artista provocador o bromista, para contradecir algún universal artístico, éstos no prueban evidentemente nada. Sería una falacia sugerir que el ritmo no forma parte fundamental de la música por la única razón de que algunos compositores han escrito piezas deliberadamente arrítmicas (Ligeti, *Atmosphères*). Y resultaría absurdo sugerir que el sonido no es un parámetro constitutivo de la música por la única razón de que Cage creara *4'33". Para cualquier instrumento o grupo de instrumentos*. Es precisamente porque el sonido y el ritmo resultan fundamentales para la música por lo que, desde la lógica habitual de la transgresión, se revela interesante componer piezas musicales sin ritmo o sin sonidos.

Es posible distinguir rasgos no universales en la música (la notación gráfica, la polifonía) y rasgos universales (la configuración de escalas de sonidos discontinuos, los «intercambios sonoros» entre sonidos musicales y no musicales o la práctica de la ornamentación). La invención, fabricación y empleo de instrumentos musicales entra dentro de esta segunda categoría. La profusión de instrumentos citados en el primer capítulo es significativa a tal respecto: la invención organológica debe entenderse como un rasgo fundamental del espíritu humano, hasta el punto de que sería sorprendente que dejara de manifestarse en alguna cultura. En todas partes existen «en general» instrumentos musicales (en todas las sociedades podemos encontrar instrumentos musicales, del tipo que sea); y algunos tipos de instrumentos parecen incluso encontrarse en todas las culturas: las percusiones (cuya universalidad apenas admite discusión si se tienen en cuenta variedades como el tam tam, los gongs, los cascabeles, las campanas, los cencerros, los sonajeros, los sistros, las carracas, etcétera), así como las flautas. La universalidad de los instrumentos de cuerda pinzada o frotada, así como

la de los tambores de membrana, no es por el contrario tan segura: la preparación de unas cuerdas de tripa o piel para someterlas a una fuerte tensión exige competencias técnicas ciertamente complejas.[1]

Algunos instrumentos, como la guimbarda o la cornamusa, sin ser rigurosamente universales, han sido inventados por numerosas culturas sin contacto alguno entre sí. Por último, cabe destacar que todos los instrumentos son, en sentido propio, manipulables. Es necesario usar la mano para tocar casi todos los instrumentos musicales, aunque sólo sea para asirlos (mientras que no todos exigen el uso de la boca, y todavía menos de los pies).[2] Las únicas excepciones notables son unos cencerros sujetos al cuerpo o, también, las sandalias con sonajas que los romanos llamaban *scabellum* y los griegos *kroupeza*.

¿Qué tiene de universal el instrumento musical? Tiene ese gesto que fija, en un objeto destinado a tal uso (o en ocasiones transformado para ese uso), el deseo y la posibilidad material de producir sonidos diferentes de los que puede producir la voz humana.[3] Cabe observar que este universal opera en dos sentidos: 1) por el hecho de inventar y fabricar instrumentos musicales, sea cual fuere la naturaleza de tales instrumentos; y 2) por el hecho de que algunos tipos de instrumentos—cu-

[1] Geneviève Dournon indica como principales «universales» organológicos los idiófonos (cencerros, metalófonos, xilófonos, tambores de madera) y además los tambores de membrana («Instruments de musique du monde: foissonnement et systématiques», en: *Musique. Une encyclopédie pour le XXI$^{e}$ siècle*, vol. V, *op. cit.*, p. 863).

[2] La existencia de solos de órgano exclusivamente para pedalero, como algunos de Bach, no constituye desde luego una objeción.

[3] Por ejemplo, la calabaza de Pierre Schaeffer: «La misma calabaza debió servir indiferentemente para la sopa y para la música», Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966, p. 43. [Existe traducción en español: *Tratado de los objetos musicales*, trad. A. Cabezón, Madrid, Alianza, 1988]. Véase también Michel Chion, *Guide des objets sonores*, París, Buchet-Chastel, 1983, p. 54.

yos más arcaicos ejemplos se remontan al paleolítico, en especial las percusiones y las flautas—aparecen en todos los continentes y en todas las épocas.

## 2. LA MÚSICA ES EL ÚNICO ARTE QUE SE SIRVE DE INSTRUMENTOS

La segunda tesis que defiendo es la siguiente: la música es el único arte que se sirve de instrumentos. Esta tesis se demuestra relevante tanto desde la perspectiva cognitiva como metodológica. Para acceder conceptualmente al instrumento musical hay que comenzar por «verlo», y para verlo con claridad es necesario entender que no cuenta con equivalentes en otras artes. Debo añadir que entiendo aquí «arte» en el sentido más general y amplio de la expresión (soy consciente, de que la música no es siempre y en todas partes un «arte», en el sentido estético y contemplativo del término; me ocuparé de ello enseguida).

«La música es el único arte que se sirve de instrumentos»: así enunciada, mi tesis parece o bien falsa o bien tautológica. Falsa, porque todas las artes se sirven de instrumentos, de artefactos técnicos en general; tautológica, porque sólo la música se sirve de instrumentos musicales, al igual que sólo la pintura se sirve de instrumentos pictóricos o el cine de instrumentos cinematográficos. En otras palabras, si *instrumento* significa 'instrumento musical' la tesis se revela tautológica. Si *instrumento* significa 'herramienta' o 'aparejo técnico' la tesis se revela falsa puesto que todas las artes se sirven de herramientas y/o aparejos técnicos.

Sin embargo, la tesis no es ni falsa ni tautológica. Lo que con ella quiero dar a entender es que los instrumentos musicales no tienen parangón en las demás artes. No me parece posible proponer similitudes genéricas: el objeto técnico X es a la pintura (al teatro, al cine, a la poesía, etcétera)

lo que el instrumento musical es a la música. Hasta cierto punto puede compararse el buril del grabador con el pincel del pintor, o el bolígrafo del poeta con el del coreógrafo: el pincel es a la pintura lo que el buril al grabado. Pero no puede compararse el instrumento musical con nada que pueda ejercer, en cualquier otro arte, una función similar a la que éste ejerce en la música: aquí subyace la fuerza de mi argumentación. Toda comparación entre la música, arte alográfico, y las artes autográficas resulta errónea de partida.[1] Sólo es posible hacer comparaciones con las otras artes «en dos tiempos» (Gouthier) o «en dos fases» (Goodman), las otras artes alográficas, en especial, el teatro y la danza. Del mismo modo que la música, el teatro y la danza necesitan del concurso de la interpretación. Pero se trata de interpretaciones que no precisan el uso de instrumentos. Cierto accesorio o indumentaria teatral, al igual que un tutú en el ballet clásico o un proyector en una sala cinematográfica, no son instrumentos en el sentido en el que el instrumento-musical es un instrumento. No existen instrumentos teatrales ni instrumentos de danza. Las expresiones «instrumento pictórico» o «instrumento cinematográfico», que he utilizado en el párrafo anterior, resultan extrañas, si no incorrectas.

Las demás artes al margen de la música se sirven de he-

[1] Recordaré de manera sumaria la diferencia, propuesta por Nelson Goodman (*Langages de l'art*, Nimes, J. Chambon, 1990 [existe traducción en español: *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Paidós, 2010]): un arte es autográfico cuando produce obras únicas (un cuadro, una escultura) que pueden convertirse en objeto de falsificación (una copia de *La Gioconda* que quisiera hacerse pasar fraudulentamente por la original; el espectador no tendría entonces acceso a la auténtica *Gioconda*); un arte es alográfico cuando puede ser anotado debiendo interpretarse o leerse (una pieza de teatro, una novela, una sinfonía) y no puede convertirse en objeto de falsificación (una copia literal de *Papá Goriot* sigue permitiendo el acceso a la obra de Balzac; si se trata de una novela protegida por derechos de autor la copia puede considerarse jurídicamente ilegal, pero seguirá sin impedir el acceso a la propia novela).

rramientas (o, si se prefiere, de instrumentos: poco importa el término mientras no se piense que el instrumento musical constituye una clase incluida en el género «instrumentos artísticos»). Pero estas herramientas no serán nunca consustanciales a la obra en cuanto que ésta se articula como tal. Aun así, sí resultan necesarias para la producción de la obra:

- Las artes autográficas se sirven de materiales y herramientas para fabricar objetos (tela, pigmentos y pinceles en el caso de la pintura; mármol y cinceles en el de la escultura de talla; yeso y metal en el de la escultura de fundición; cámaras y mesa de montaje en el del cine; cámara de carrete o digital en el de la fotografía).

- Las artes alográficas (literatura, teatro, danza, o la propia música) se sirven de herramientas o artilugios para anotar el texto o la partitura (papel y lápiz, ordenador) o para grabar una interpretación de la pieza teatral o de la sinfonía.

- La improvisación pura de tipo no musical se sustrae por completo al empleo de herramientas e instrumentos (improvisaciones retóricas o poéticas, improvisaciones teatrales y coreográficas; y, en la improvisación musical, el canto *a cappella*); pero no, por supuesto, al empleo de técnicas: no toda técnica precisa de instrumentos (como, por ejemplo, el arte de la oratoria).

- Para el desarrollo de la obra como tal, las artes necesitan en general de algún aparejo técnico más o menos complejo: aparatos de proyección y pantalla en el cine, focos en el teatro, maquinaria teatral que permita la aparición del *deus ex machina*. Incluso la pintura o la escultura requieren, para una correcta exposición de las obras, un ambiente adecuado o un sistema de iluminación especial, por ejemplo; la simple lectura de una novela precisa de unas condiciones de luminosidad que pueden requerir de dispositivos técnicos específicos.[1]

[1] Puede ocurrir que las obras no tengan necesidad, en determinadas circunstancias, de ningún aparejo técnico: la lectura de poemas a la luz del

Pero aunque todos estos aparatos técnicos, artilugios y, *a fortiori*, decorados o accesorios sean herramientas, no son instrumentos en el sentido en que lo es un instrumento musical, porque no sirven para interpretar la obra. El concepto de interpretación resulta aquí decisivo. La palabra *instrumento* revela, en la expresión léxica *instrumento musical*, un sentido distinto al que posee cuando se utiliza sola. Un foco en el teatro no es un «instrumento» por más que se utilice de manera competente y con sentido artístico en el momento y modo debidos. No se toca un foco como se toca un saxofón. El criterio diferencial es aquí el de interpretación (con o sin relación con una partitura, ya se trate de la ejecución de una obra anotada, de una pieza musical bien memorizada o de una improvisación). Los instrumentos y máquinas utilizados en las demás artes son instrumentos de producción, pero no instrumentos de existencia: el pincel sirve para producir el cuadro, pero desaparece cuando éste ha sido acabado. En música, el instrumento es un instrumento de existencia, un verdadero instrumento ontológico: hace existir la obra durante el tiempo de su duración. El uso del instrumento es coextensivo a la plena existencia de la obra musical: el instrumento no se utiliza antes de la obra (como un pincel en el caso de un pintor) o en determinados momentos de la obra (como un accesorio teatral), sino durante la totalidad del desarrollo del proceso musical. Esta idea resulta sin duda más expresiva cuando se recurre a su forma recíproca: «La plena existencia de la obra musical es coextensiva al uso del instrumento». La obra es sostenida, de principio a fin, por el instrumento que la interpreta. En música se descubre una contemporaneidad entre el tiempo (interno) de la obra interpretada y el tiempo (individual y social) que invo-

---

día, una escultura expuesta en exteriores u obras arquitectónicas serían algunos ejemplos de ello. Pero los monumentos «exigen» iluminación nocturna y, a veces, diurna, como mínimo en interiores.

lucra a los instrumentos que la interpretan y la hacen existir.

Más que de una tesis se trata, a mi juicio, de una constatación; el olvido del instrumento por parte de la filosofía de la música es tal que esta constatación no se ha expresado nunca, pese a concernir a la totalidad de las artes. En efecto, la particularidad organológica de la música produce inevitablemente el efecto de arrojar una nueva luz sobre nuestra concepción de las demás artes. Y añadiré también que esta tesis no se ve en absoluto invalidada por el hecho de que algunas piezas musicales no se sirvan de instrumentos. Para hablar con cierta lógica, decir que «la música es el único arte que se sirve de instrumentos» no implica que la música los use siempre: la fórmula sólo implica que no hay otro arte que los utilice.[1] La existencia de la música *a cappella* no supone de ninguna manera una objeción a esta tesis (aunque, en cambio, supondrá una seria objeción a mi tercera tesis).

En diversas ocasiones he tenido oportunidad de exponer mi tesis, con motivo de la celebración de algún seminario o coloquio. La única objeción que me ha parecido consistente está relacionada con el arte de las marionetas.[2] Puede, en efecto, pensarse que la marioneta (ya sea de hilos, de varillas, de guante, etcétera) es un instrumento interpretado por un ejecutante; un instrumento que da existencia a la obra mientras se utiliza. De ese modo la tesis «la música es el único arte que se sirve de instrumentos» no sería exacta: el arte de las marionetas comparte la misma característica con la música. Esta cercanía entre la marioneta y el instrumento musical resulta por sí misma muy fecunda, pero debe someterse a examen. La marioneta tiene un estatuto intermedio entre el

[1] Se sobrentiende que resultaría arriesgado proponer como objeción a esta tesis los instrumentos descritos en las novelas, así como los que aparecen pintados en cuadros o incluso los que se utilizan efectivamente en la música en fuera de campo, no diegética, que suena en las películas.

[2] La objeción fue planteada por una estudiante de la Universidad de Lille, a la que quiero manifestar mi agradecimiento.

cuerpo del actor y el instrumento musical: al igual que el primero, encarna o «actualiza» un personaje; al igual que el segundo, es un artefacto que debe ser manipulado, en tiempo real, por un artista. Pero las diferencias no son menos significativas que las semejanzas. La marioneta no produce algo distinto de sí misma (los gestos que efectúa la marioneta son inseparables de ella, no pueden, por ejemplo, filmarse sin que la marioneta sea filmada también); por su parte, el instrumento musical produce algo distinto de sí mismo, como son los sonidos, la música (que puede grabarse sin necesidad, claro está, de filmar el instrumento mientras la interpreta).

Siguiendo el mismo hilo, también podríamos preguntarnos si las pelotas, bolos y anillas que se utilizan en los juegos malabares son instrumentos (en el sentido de instrumentos musicales) o meros accesorios, al margen de la cuestión de si el malabarismo puede considerarse un arte o más bien una actividad deportiva. En la medida en que el interés, tanto para el malabarista como para el espectador, reside en la habilidad del malabarista y no en la belleza de las parábolas trazadas por los objetos lanzados al aire—que por lo demás enseguida se nos hacen repetitivas y aburridas—, me parece que dichos objetos deben considerarse accesorios (por más que accesorios esenciales) y no instrumentos.

En conclusión, me parece legítimo sostener que la música es el único arte que se sirve de instrumentos.

## 3. LA MÚSICA SÓLO EXISTE EN CUANTO QUE CONDICIÓN ORGANOLÓGICA

Mi tercera tesis sostiene que la música no sólo es el único arte que se sirve de instrumentos, sino que se define por ese uso de instrumentos. Es sin duda la tesis más sorprendente y difícil de aceptar. Soy consciente de que las objeciones se desencadenarán en cascada (la música vocal *a cappella*, la músi-

ca generada por ordenadores, la misma ambigüedad del concepto de «música», etcétera). Pero antes de responder a estas objeciones—que ruego al lector tenga a bien poner provisionalmente entre paréntesis—examinemos los argumentos en los cuales se basa mi tesis.

Apelaré primero a los testimonios de los propios músicos, a sus testimonios musicales. Ofreceré dos presentaciones musicales sobre el nacimiento de la música,[1] «donde las notas emergen de un rumor confuso y donde la música narra su propia génesis»;[2] las semejanzas y diferencias de los dos «relatos musicales», próximos en el tiempo, que he elegido tampoco dejan de resultar elocuentes. En ambos casos el nacimiento de la música es responsabilidad de los instrumentos. Lo que aquí me interesa es la dimensión reflexiva de las dos piezas que vamos a comentar: la música habla musicalmente de lo que es en sí misma.

## *Dos argumentos musicales*

Algunas obras musicales escenifican el propio nacimiento del arte al cual pertenecen. Es el caso del preludio de *El oro del Rin* de Wagner, que supone no sólo el *incipit* de esta ópera sino el de la totalidad de la tetralogía de *El anillo del nibelungo*, de la que *El oro* no constituye sino el prólogo. En este comienzo del comienzo, el compositor reflexiona musical-

[1] Sobre los problemas del concepto de «presentación estética» véase el primer capítulo de la segunda parte de este libro.

[2] Chion, *Le Son*, *op cit.*, p. 191 [p. 240]. No hay que confundir estas fórmulas musicales sobre la génesis de la música con las fórmulas musicales sobre la génesis del mundo, como la obertura *La creación* de Haydn o *Los elementos* de Jean-Ferry Rebel (1737, obra en cuyo prólogo aparece lo que sin duda constituye el primer *cluster* de la historia de la música).

mente sobre la naturaleza y el poder de la música. Mahler, al inicio de su *Sinfonía n.º 1*, se acordará del precedente wagneriano; también él, en esta sinfonía puramente instrumental, arroja luz sobre la diferencia entre lo musical y lo no musical, o lo premusical. Estas dos «natividades» musicales, por así llamarlas, adquieren casi valor de argumentos.

Wagner, *El oro del Rin*, preludio. La primera nota de *El oro del Rin*, y por lo tanto de la tetralogía, es un mi bemol tocado por los contrabajos en lo más grave del registro; ahora bien, esta nota se sitúa por debajo de las posibilidades de ese instrumento (cuya nota más grave es un mi natural), que es sin embargo el más grave de la orquesta. Es preciso por lo tanto, a fin de tocar esa nota, desacordar los cuatro segundos contrabajos (tocando los cuatro primeros el mi bemol en la octava superior). La música comienza, pues, en parte por debajo de lo instrumental. Me parece destacable que este primer sonido del preludio de *El oro del Rin* se sitúe en los límites de la música; apenas resulta audible y suena más como un ruido sordo, como un fragor indeterminado, que como una nota identificable dentro de la escala cromática. Se sitúa en la frontera entre el ruido y el sonido musical. En cuanto que sonido aislado, como señala justamente Lussato,[1] este mi bemol constituye una suerte de «nota absoluta»; la música sólo comienza verdaderamente con la segunda nota del preludio, el si bemol, quinta del mi bemol inicial.[2] El mi bemol indeter-

[1] Bruno Lussato, *Voyage au cœur du Ring, Encyclopédie*, París, Fayard, 2005, p. 410. «Como en la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, el intervalo de quintas vacías con el cual se abre el primer movimiento da la impresión de materia sonora todavía no organizada, que no obstante aporta un telón de fondo a la aparición progresiva del primer tema» (pp. 410-411).

[2] Esto sólo podría decirse con propiedad después de 1910, aproximadamente. Hasta entonces el sonido sólo se consideraba musical si se inscribía en la escala cromática y en la tonalidad. El sonido musical comienza con una relación (mi bemol/si bemol, por ejemplo), no con una nota aislada. Hasta inicios del siglo XX el mínimo elemento musical no es la nota, sino el intervalo entre dos notas. Cuando la búsqueda del sonido por sí

minado se convierte entonces en nota fundamental del acorde perfecto de mi bemol, que se mantendrá obstinadamente a lo largo de los 137 compases del preludio.

Este preludio describe o, mejor, plasma la gestación de la música a partir de lo no musical. El nacimiento wagneriano de la música se realiza con instrumentos, no con la voz. La voz de las hijas del Rin marcará el comienzo del drama, al cual debe someterse la música, según la concepción del compositor. Pero la música estrictamente musical surge del murmullo instrumental. Los instrumentos garantizan el paso del silencio al ruido y después del ruido al sonido musical, y más tarde del sonido musical al «lenguaje» de la música (que, para Wagner, es la tonalidad).

Mahler, *Sinfonía n.° 1*, primer movimiento. Sin duda, Mahler tuvo en cuenta el preludio de *El oro del Rin* cuando escribió el primer movimiento de su *Sinfonía n.° 1*. También él describe el nacimiento de la música, e incluso el de los instrumentos. Mahler anota en la partitura «*Wie ein Naturlaut*», 'como un sonido de la naturaleza'. Adorno lo considerará más bien «un pitido desagradable, semejante al que lanzaban las locomotoras hoy ya pasadas de moda».[1] El ruido de una locomotora no es un ruido de la naturaleza, pero ambos tienen en común el no ser sonidos musicales. Este primer movimiento muestra el nacimiento de la música al mismo tiempo como sonido natural y como su contrario. El la *pianissimo* ofrecido por las cuerdas es rico en armónicos, como una «cortina» que será atravesada por la «fanfa-

mismo se convierta en uno de los objetivos de la música, la noción de intervalo pasará a segundo término.

[1] Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, Minuit, París, 1976, pp. 14-15 [*Mahler. Una fisiognómica musical*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Península, 1999, p. 20]. Y prosigue: «La mencionada nota pedal cuelga, raída e impenetrable, del cielo, como una delgada cortina; el dolor que causa es el mismo que a unos ojos delicados les produce una capa de nubes de color gris claro».

rria», para retomar los términos de Adorno;[1] las cuartas descendentes suministradas por las maderas encarnan la *Naturlaut*; la breve fanfarria ofrecida primero por los clarinetes y después por las trompetas desde bambalinas representa la primera manifestación de algo parecido a un sonido instrumental. Pero la música sólo se manifiesta verdaderamente en cuanto que música en el compás 61, con el gran tema (retomado de los *Lieder eines fahrenden Gesellen*) sólidamente anclado en el acorde perfecto mayor y realzado a manera de figura melódica estable.

El sentido de esta génesis no es el mismo que el de la wagneriana. El preludio de *El oro del Rin* amalgama conjuntamente el sonido de los instrumentos (sobre todo recurriendo a un entramado de sonoridades de trompa) para obtener un sonido global donde apenas se distingue cada timbre. Por el contrario, Mahler diferencia con nitidez cada timbre, pues los instrumentos surgen progresivamente y mantienen su singularidad. Por esa razón sugiero que este primer movimiento representa no sólo una historia del nacimiento de la música sino a la vez una historia del nacimiento de los instrumentos. Sin embargo, es posible que se trate—como siempre en Mahler—, si no de una ironía manifiesta, sí por lo menos de un «toque irónico».[2]

[1] El sonido armónico se produce, en los instrumentos de cuerda, tocando una cuerda al aire a la mitad de su altura, a 1/3, 1/4, etcétera: la cuerda así tocada produce una octava, una quinta justa, una doble octava (etcétera) de sonido de dicha cuerda. Estos sonidos armónicos son denominados «naturales»; los sonidos armónicos llamados «artificiales» implican la participación de dos dedos: uno que pisa la cuerda a la altura adecuada y otro que toca una parte de la sección tensada. Naturales o artificiales, los armónicos tienen sonoridades muy particulares.

[2] Véase la recopilación *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle. Actes du Colloque de Montpellier, 16-18 juillet 1996*, Castelnau-Le-Lez, Climats, 2001.

Estos dos *incipit* genéticos evidencian un significado musical y filosófico inversamente proporcional a su relativa brevedad. Nos dicen que la música surge al separarse, mediante los instrumentos, de un estado sonoro no musical. Pero esa separación no delata un rechazo: los rugidos, las sonoridades estridentes y los ruidos no anotables[1] de las percusiones volverán a aparecer, especialmente en la obra de Mahler. La música permanece ligada a lo que no es propiamente música.

## *El instrumento y la inhumanidad de la música*

Este nacimiento de la música tiene lugar en y mediante los instrumentos, no en y mediante la voz. Las luminosas voces de las tres hijas del Rin señalarán, en el caso de Wagner, el comienzo del drama, en un mundo musical ya existente. Las veces que la voz interviene en las sinfonías de Mahler (la *Segunda*, la *Tercera* y la *Cuarta*),[2] lo hace bien avanzadas esas obras, como una culminación, no como condición previa; en este punto Mahler es fiel al pensamiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven. La voz logra, en ocasiones, humanizar la música, someter la música al orden humano.

Y es que, en efecto, hay algo de inhumano en la música, como bien sabían los compositores que acabamos de citar. No hacemos concesiones al primitivismo—discutible por principio—si señalamos, como hace André Schaeffner en

[1] Con esto quiero decir: no anotables según un sistema notacional que proporcione requisitos necesarios para la interpretación. Esos ruidos pueden ser por otra parte digitalizados. Hugues Vinet y Gérard Assayag, del IRCAM, me han asegurado que todos los parámetros sonoros, sean clásicos, *schaefferianos* o *postschaefferianos*, son identificables y reproducibles por el ordenador; pero digitalización no es lo mismo que notación artística destinada a leerse e interpretarse. De todos modos, esta cuestión aún no se planteaba en la época de Wagner y Mahler.

[2] El caso de la *Sinfonía n.º 8* es distinto.

*Origines des instruments de musique*,[1] que los primeros instrumentos no tuvieron como preocupación ni como objetivo la imitación de la voz humana, ni siquiera la de los sonidos naturales. La inventiva organológica aspira más bien a la producción de sonidos hasta el momento inéditos, sonidos insólitos y al mismo tiempo difíciles de producir. Que esos primeros sonidos musicales de la humanidad fueran investidos con funciones religiosas y mágicas no resulta inverosímil; ese hecho, lejos de invalidar mi tesis, confirma en todo caso la idea de que existía un estrecho vínculo entre la música y las regiones no humanas de la experiencia. La música instrumental conforma un espacio de negociación con las «fuerzas oscuras». El mundo de la tetralogía, poblado por enanos, dioses, gigantes, bestias, dragones, fuerzas cósmicas como la tierra y el fuego, potencias mágicas como las del anillo, el Tarnhelm, la espada o la lanza, es literalmente inhumano. Y el mundo de Mahler juega sin cesar con la frontera entre lo humano y lo no humano (el animal, el mundo natural, etcétera). Estos mundos comienzan por lo tanto con la música instrumental.

Tal es el sentido de mi tesis, que difícilmente es posible aceptar desde un humanismo musical apresurado y convencional: la música se define por el uso de instrumentos, los cuales no poseen *a priori* un vínculo privilegiado con los significados humanos, es decir, con los significados racionales y éticos.[2]

[1] Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, *op. cit.* Véase también su fundamental artículo «Instruments de musique et musique des instruments», *Variations sur la musique*, *op. cit.*, pp. 100-123.

[2] En otro sentido del término, por supuesto, los instrumentos resultan profundamente humanos, como lo es cualquier otro elemento, sea cual fuere, surgido de las culturas humanas.

*Excurso: ¿Qué es la música?*

En este punto de mi reflexión ha llegado el momento de abordar de frente la pregunta. La desconfianza hacia el concepto occidental de «música», tal como ha ido desarrollándose desde el Romanticismo, constituye actualmente la regla. En especial los etnomusicólogos desconfían de cualquier concepción unitaria que suprima las diferencias radicales entre los usos de las «músicas» en las distintas civilizaciones, e incluso en las distintas clases sociales de una misma sociedad.[1] El reciente modelo occidental de la música «pura» o «absoluta» no se adecúa, como es evidente, a las innumerables formas «adherentes» de la música.[2] Inspirándome libremente en la distinción kantiana entre belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza adherente o añadida (*pulchritudo adhaerens*) denomino «música libre» o «desligada» a esa «música absoluta» que no depende de ningún texto o función social demasiado restrictiva, y «música adherente» a la música dependiente de restricciones textuales y/o sociales. Son «adherentes» aquellas prácticas musicales inseparables de determinada finalidad social (religiosa, mágica, terapéutica, política, mundana, militar o de otro tipo), de un contexto de producción musical restrictivo, y también las escritas a partir de un texto cuyo sentido y usos sociales es preciso respetar.[3] No se trata por lo

[1] No me convence el argumento habitualmente utilizado de que ciertas sociedades no dispondrían de música dado que la palabra *música* no existe en su idioma. Pero un buen número de realidades culturales y sociales tienen existencia callada, sin ser nunca nombradas. El vocabulario técnico de la economía «científica» permite el análisis de la economía de sociedades antiguas que, sin embargo, no poseen ese vocabulario; y una lengua no tiene necesidad de disponer de la palabra *fonema* en su léxico para disponer de fonemas. Se acepta, y a veces es necesario, nombrar algunas realidades culturales con palabras que esa cultura desconoce.

[2] Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, *op. cit.*

[3] Me permito remitir a mi artículo «Pouvoirs de la musique: de l'emprise à l'alteration», *Esprit*, enero de 2003, pp. 69-83.

tanto aquí de oponer la música europea a la música extraeuropea, sino más bien de oponer sobre todo la música europea a sí misma. Una parte muy importante de la música europea es adherente: desde el *Oratorio de Navidad* de Bach hasta la *Tafelmusik* de Telemann, desde las *Vísperas* de Monteverdi hasta la *Música para los reales fuegos de artificio* de Händel, desde la *Misa para el papa Marcelo* de Palestrina hasta el *War Requiem* de Britten, desde los innumerables minuetos compuestos en el siglo XVIII hasta los valses de Strauss, una enorme cantidad de obras de repertorio tienen un carácter funcional al ser piezas destinadas a usos sociales precisos, concebidas para los mismos. Por otra parte, algunas de estas obras funcionales son piezas de circunstancias (lo que no quiere decir que sean menores), piezas compuestas para ocasiones concretas. El *War Requiem* (1962) de Britten, por ejemplo, es una pieza de circunstancias: fue escrita para la reconsagración de la Catedral de Coventry, destruida por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. «De circunstancias» no implica ligereza, superficialidad o escaso valor.

Además, propongo distinguir entre «música de acción» y «música de escucha». Las obras de acción tienden a producir efectos extramusicales determinados y se interpretan con una amplia participación de los oyentes, difuminándose en gran medida la diferencia entre «músicos» y «oyentes». Las obras de escucha están concebidas para complacer el gusto estético de los aficionados o de los conocedores que las interpretan o que simplemente se limitan a disfrutarlas sin más. Para evitar equívocos conviene precisar que:

1. Utilizo el concepto de «acción» en el sentido más amplio, que incluye tanto la *poiesis* como la *praxis* aristotélicas. Trabajar consiste en una acción, y las músicas de labor, tan frecuentes en las culturas agrícolas (canciones para el pisado de la tierra) y marítimas (canciones de marineros) son músicas de acción; pero rezar también supone una acción, una labor sobre uno mismo o una tentativa de comunicar con la

divinidad: los *Laudes* o *Maitines* gregorianos que cantan los monjes forman parte de la música de acción; un concierto de rock también (participación activa y ruidosa de los espectadores, opuesta a las formas del concierto burgués).

2. La escucha musical es activa, sin constituir no obstante una acción.[1] No creo necesario extenderme más sobre este punto: escuchar una pieza musical durante un concierto no significa escuchar distraídamente o dejarse llevar, significa concentrar la atención sobre el pasado (lo que acaba de escucharse) y sobre el futuro (anticipación de lo que se escuchará). Pero esta actividad de escucha es del todo inmanente, no se despliega en una actividad exterior como es rezar, danzar, trabajar, gritar, marcar al paso o gesticular.

Una diferencia sustancial entre música de acción y música de escucha es la siguiente: una pieza de acción no se toca en cualquier momento ni en cualquier lugar. Las *Lecciones de tinieblas* están destinadas a interpretarse los Jueves, Viernes y Sábados Santos, exclusivamente esos días, y en una iglesia;[2] supongo que a Couperin le habría sorprendido que actualmente suenen sus tres *Lecciones de tinieblas* (1714) en concierto, cualquier día del año y en salas profanas: esta música no fue concebida para ello. La música de escucha, por el contrario, es indiferente a cuanto se relacione con el momen-

[1] Sobre la cuestión de la escucha, véase el primer capítulo de Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], Ginebra, Contrechamps, 1994 [existe traducción en español: *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*, trad. Gabriel Menéndez, Madrid, Akal, 2009]; y Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 27-41 y 65-72.

[2] Señalaré brevemente que en el siglo XVII se produjo una controversia sobre la idoneidad de utilizar instrumentos musicales para la interpretación de las *Lecciones*. Al estar proscritas las campanas hasta Pascua, siendo sustituidas por los ruidosos «instrumentos de las tinieblas», podía parecer lógico prohibir también los instrumentos utilizados en las *Lecciones*. Véase Thierry Favier, «Les Leçons de Ténèbres mises en musique: les enjeux d'une querelle théologique», *Revue de l'histoire des religions*, vol. CCXVII, n.º 3, 2000, pp. 415-427.

to y lugar (al margen de cuestiones de acústica y comodidad) en que se interpreta.

La eficacia de las obras de acción, al igual que la de las obras de escucha, procede del sistema de creencias colectivas asociadas al poder de determinado instrumento, de la voz humana o de la actividad musical en general. Tales creencias, a menudo de naturaleza religiosa o supersticiosa, pueden influir en los materiales con que se fabrican los instrumentos, en su forma, en el sonido que producen o en sus gestos interpretativos (incluyendo el modo, a veces antiergonómico, de sostener el instrumento).

La música instrumental «pura», la música libre o desligada, tal como comenzó a desarrollarse en el siglo XVI o XVII (piezas para *consorts* de violas, para clavecín, *concerti grossi*, conciertos solistas, posteriormente para cuartetos, sinfonías, etcétera), es una música de escucha. Uno de los grandes fenómenos históricos es la constitución del concierto moderno, que contribuiría a transformar la categoría de las piezas musicales de acción: cuando una cantata sacra de Bach o las *Lecciones* de Couperin se escuchan en concierto (y no en el marco de un servicio litúrgico), pasan de la categoría «música de acción» a la categoría «música de escucha». Este fenómeno podría denominarse también «repertorialización». La entrada de una pieza musical de acción en el repertorio opera en ella una auténtica metamorfosis. Sucede lo mismo que en la museificación de los cuadros o esculturas religiosas o políticas estudiada por Malraux en *El museo imaginario*. Esta repertorialización resulta tal vez necesaria para transformar la música en «arte» (la música se convierte en algo que es posible contemplar, no en algo en lo que participar). Este importante movimiento histórico se consolidará aún más con las posibilidades de escucha a distancia (la radio) y de reescucha indefinida aportadas por las técnicas de grabación (Edison, 1877). Pero el trayecto inverso, que iría de la escucha a la acción, resulta igualmente posible, aunque sea raro. Cuando

una sinfonía, como por ejemplo la *Sinfonía n.º 3* de Mahler, se convierte en acompañamiento de una creación coreográfica, como la de John Neumeier, se produce cierto deslizamiento hacia la música de acción: los bailarines se ven llevados por la música, y aunque el público concertístico no esté invitado a entrar en la danza es, con todo, conducido a disfrutar de esta pieza de escucha a manera de pieza de acción. Un caso más complejo es el de la utilización por parte del cine de la música de escucha («música clásica»). El ejemplo de Stanley Kubrick es a este respecto particularmente interesante: la manera en que se sirve en sus films (*2001: Una odisea del espacio*, *La naranja mecánica* o *Barry Lyndon*, en especial) de obras clásicas o contemporáneas transforma una «pieza de escucha» de Schubert o Ligeti en una pieza de acción, acción que se ejerce tanto sobre los espectadores exclusivamente (música *out*, extradiegética) como sobre los personajes dramáticos y sobre los espectadores (música *in*, diegética). En las películas de suspense (Hitchcock) o de terror la música *out* ejerce claramente una acción directa sobre el espectador; en caso de tratarse de una composición para el cine, ha sido de entrada concebida como pieza de acción, sin que suponga un ejemplo de paso del género de «escucha» al género de «acción»; no obstante, si la banda sonora original se vende por separado, la obra de acción se convierte en obra de escucha. Algunas idas y venidas nos son familiares: el *Adagietto* de la *Sinfonía n.º 5* de Mahler, pieza de escucha, se transforma en pieza de acción gracias a su uso por parte de Visconti (*Muerte en Venecia*, 1971), para convertirse en pieza de escucha para los cinéfilos que compran su banda sonora (lo que no les devuelve, sin embargo, a la casilla de salida).

¿Es preciso entonces resignarse a diferenciar entre dos tipos heterogéneos de música, con eventuales deslizamientos de uno al otro? Por supuesto que no. La diferencia acción/escucha es metodológicamente necesaria, pero es posible imaginar la existencia de zonas intermedias y de solapamientos par-

ciales; la música ambiental (a la que pertenece el género de la *Tafelmusik*), la música de ascensor (música comercial, música de espera telefónica) o la música de mobiliario[1] no entran en esta división (quizá pudieran hacerlo como subgéneros muy de segundo orden dentro de la música de acción). Lo importante es no renunciar a la búsqueda de una definición general, lógicamente anterior a cualquier distinción entre dos formas musicales heterogéneas. La antigua definición de la música como *ars bene movendi* tiene su mérito, al igual que la de John Blacking (*Humanly organized sound*) o tantas otras más o menos originales.[2] Pero la más fértil me parece la de André Boucourechliev: «La música es un sistema de diferencias que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro».[3] Creo que puede decirse de cualquier tipo de música, ya sea de acción, ambiental o de escucha, europea o extraeuropea, culta o popular, refinada o sentimental, libre o adherente, que estructure el tiempo desde la categoría de lo sonoro (y no desde la categoría de unas necesidades a cubrir, como si se tratara de llenar el tiempo, o desde la categoría del gesto, como la danza). Toda música expresa una voluntad deliberada de estructurar el tiempo mediante recursos sonoros, entre los cuales habría que citar en primer lugar los instrumentos. Más adelante volveremos a ocuparnos de la cuestión temporal.

Estas breves reflexiones permiten entender mejor la «inhumanidad de la música» y el vínculo de ésta con los instrumentos. Estructurar el tiempo no siempre significa estruc-

[1] Término propuesto por el compositor Erik Satie en referencia a la música creada para sonar en actos sociales o lugares determinados sin necesidad de que se le preste demasiada atención. (*N. del T.*).

[2] John Blacking, *Le Sens musical*, París, Minuit, 1980. [Existe traducción en español: *¿Hay música en el hombre?*, trad. Francisco Cruces, Madrid, Alianza, 2006].

[3] André Boucourechliev, *Le Langage musical*, París, Fayard, 1993, p. 21.

turar el tiempo humano. Que el instrumento se sitúe a veces en la frontera de lo inhumano, de la vertiente animal de la humanidad, por ejemplo, o por el contrario de su vertiente «divina», no contradice el principio general según el cual el hombre técnico se refleja en el objeto técnico que produce. El instrumento «inhumano» dota de doble expresión a la humanidad: en virtud de su tecnicidad (ha sido pensado y fabricado, y aúna inteligencia y trabajo manual) y en virtud del territorio (sombrío o luminoso) psíquico humano que pone de relieve y dinamiza. Pero su primer objetivo no pasa forzosamente por la promoción de los valores «humanistas», en contra de la idea actualmente predominante en Occidente.

## *Significado de la exteriorización instrumental de la musicalidad*

El hombre, a semejanza de otros animales, dispone espontáneamente de musicalidad. Ésta puede ser un aspecto constitutivo de ciertas lenguas consideradas «melodiosas», y parece manifestarse en los balbuceos infantiles, aflorar gracias al juego con las sonoridades de las palabras. Para convertirse en música, esta musicalidad precisa exteriorizarse y estructurarse según un código. Cuando inventa un instrumento, el hombre genera un doble desplazamiento: 1) hace pasar la producción del sonido de la boca a su mano (instrumentos de cuerda, percusiones), o cuando menos introduce la mano en la producción del sonido (instrumentos de viento); y 2) hace pasar el sonido de lo continuo a lo discontinuo: el balbuceo o el canturreo son continuos, pero la música se configura a partir de intervalos discontinuos. Se asiste así a dos desplazamientos de carácter extraordinario, opuestos a cualquier lógica de la inmediatez. La fabricación de un instrumento supone, como podría decirse en estilo hegeliano, reprimir un deseo inmediato de vocalidad, diferir la satisfac-

ción de un deseo estético y, por lo tanto, modificar ese mismo deseo y extender de manera significativa sus límites. Esta renuncia a la inmediatez, esta construcción de un objeto externo, independiente de mí, separado de mi subjetividad, un objeto que puedo ofrecer, vender o prestar a otro (no puedo hacer lo mismo con mi voz), constituye un elemento esencial de la objetividad y realidad de la música. Gracias al instrumento, la música, que en sí misma es un proceso y no un objeto,[1] adquiere una dimensión objetiva. La producción de sonidos ya no tiene relación con la capacidad o la proeza personal sino sobre todo con la obediencia a las leyes del objeto técnico, con el dominio de la técnica que requiere ese objeto. Tales objetos, los instrumentos, permiten por lo demás fabricar sonidos que ninguna voz humana podría producir. Se convierten al mismo tiempo en instrumentos de exploración sonora y en instrumentos para el enriquecimiento sonoro del mundo. Su materialidad, las dificultades técnicas que es preciso vencer laboriosamente para tocarlos son hechos que se oponen de frente a cualquier idealismo: la idea de una música que fuera «lenguaje inmediato del alma» casa mal con la ejercitación física que precisa el aprendizaje de un instrumento, con la hazaña atlética que es un concierto. El instrumento musical es materialista (en el sentido amplio de Bachelard más que en el sentido dialéctico de Marx) porque obliga al músico a pasar por complejas mediaciones materiales, puesto que le exige transigir con los materiales y tener en cuenta la causalidad.

La música, en especial la instrumental, es mediación. Pero el músico respetado trasciende las dificultades de la mediación organológica y alcanza cierta inmediatez de segundo grado. El concepto de inmediatez de segundo grado no es contradictorio, no más que el de *habitus* aristotélico, esa disposición adquirida mediante el trabajo pero que termina convirtiéndose en disposición natural. El virtuoso parece

[1] Véase Sève, *L'Altération musicale*, *op. cit.*

disfrutar con las dificultades técnicas que le plantea su instrumento, o más bien parecen no existir dificultades para él: toca el violín, el sitar o la batería con la misma facilidad con que un bebé canturrea. Esta circunstancia, por la cual el oyente adquiere estatuto de espectador (escucha el efecto sonoro sin tomar en consideración la producción causal, técnica y humana), le hace olvidar la dificultad de las mediaciones instrumentales. Se trata pues casi de la producción de una ilusión, ilusión que conllevaría una inmediatez primera: frente a tal maravilla, ¿cómo no olvidarse de la cuestión mecánica? Pero sólo el esfuerzo encarnizado dedicado a ella consigue que la olvidemos y nos olvidemos de nosotros mismos: inmediatez segunda. Un auténtico logro musical. Sin embargo, este logro absoluto no debería hacernos olvidar la condición de la música, utilizando la palabra *condición* en sentido kantiano (condición de posibilidad) y en sentido pascaliano (la condición verdadera oscurecida por la vida mundana). La condición de la música es el instrumento, y la música sólo existe en su condición organológica.

## *Dos objeciones y sus respuestas*

### **La música «a cappella»**

Si la música sólo existe bajo su condición organológica (concretamente: al ser tocada por los instrumentos), ¿qué sucede con la música *a cappella*, música puramente vocal? Nunca se me ocurriría, claro está, excluir las piezas *a cappella* de la esfera de lo musical. «Existen obras musicales cuya interpretación tan sólo requiere de la voz humana. En otras palabras, que la música no siempre precisa de instrumentos, puesto que la música puramente vocal también es música y no tiene necesidad, por definición, de instrumentos. Así pues, no puede definirse la música por el uso de instrumentos». Tal es la objeción a la que intentaré responder recurriendo a cuatro argumentos.

1. ¿Qué quiere decirse exactamente cuando se habla de una música «puramente vocal»? El sentido es completamente diferente si se trata de música cantada desde la ignorancia absoluta de la existencia de los instrumentos musicales (este caso me parece inimaginable: únicamente podría darse en una sociedad que desconociera todo instrumento) o de una música que de manera deliberada prescinde o se priva del uso de instrumentos. Es conocida la clásica distinción entre privación y negación: estamos ante una negación cuando un sujeto carece de cierta cualidad que no le ha sido otorgada, y ante una privación cuando ese sujeto carece de cierta cualidad que normalmente debería poseer. Un tuerto está privado del ojo del que carece y que debería tener, pero una persona dotada de dos ojos no está privada de un tercer ojo que le gustaría tener detrás de la cabeza, puesto que ese tercer ojo no es propio de la especie humana; puede hablarse de negación, pero no de privación, de ese tercer ojo. Creo que la música *a cappella* se incluye en el campo de la privación, y no en el de la simple negación, de la dimensión instrumental: los monjes trapenses que cantan el magnífico *Salve Regina* gregoriano prescinden de instrumentos musicales por razones de simplicidad, de ascesis, pero también de pura espiritualidad: dejar que hable la voz del espíritu. Ello no afecta a la musicalidad de los cantos sacros (es decir, al hecho de que estos cantos se inscriben en lo musical, y pueden ser de lo más hermosos e incluso sublimes); pero estos cantos no se despliegan en un universo mental y estético dentro del cual los instrumentos musicales serían desconocidos, sino sobre el trasfondo de unos instrumentos ausentes, sobre el trasfondo de unos instrumentos que se desean ausentes. Desde el momento en que los instrumentos existen, existe la condición organológica de la música. La cuestión no es entonces: «¿Por qué no se utilizan tales instrumentos?» (cuestión segunda), sino: «¿Por qué no utilizar instrumentos?» (cuestión primera). Cuando se plantea esta

cuestión debe plantearse a continuación la de la condición organológica de la música.

2. Resulta difícil determinar científicamente qué proporción ocupa la música *a cappella* dentro de la totalidad de la música de la humanidad. Creo que la música puramente vocal es muy minoritaria. El propio nombre que se le ha dado en Occidente, *a cappella*, parece sugerir un origen tardío, culto y religioso. La mayor parte de las músicas vocales populares comportan un mínimo de acompañamiento instrumental (al menos en forma de instrumentos percutivos y rítmicos). A tal respecto resulta significativa la práctica de doblar la voz con instrumentos tocando al unísono o a la octava, como ocurre especialmente en la música griega antigua. Con muy escasas variaciones (denominadas heterofónicas), la línea instrumental sigue rigurosamente la línea vocal; este acompañamiento, redundante desde el triple punto de vista melódico, rítmico y armónico, pone de relieve el papel de los instrumentos en «lo musical».[1] Para servirnos de otro ejemplo, existe cierto debate sobre si los motetes de Bach deben cantarse *a cappella* o acompañados por instrumentos. El hecho de que la música, por razones religiosas o de otro tipo, parezca a veces liberarse de su condición organológica no me parece suficiente razón para invalidar la tesis según la cual la música se define por el uso de instrumentos. Creo incluso que la idea de la condición organológica de la música hace todavía más interesante, por paradójico que parezca, la cuestión de una música puramente vocal. Son muchos los músicos que han escrito música coral *a cappella*, ejercicio por otra parte tan difícil como la escritura de un cuarteto de cuerda. Estos coros suenan siempre, a mi juicio, como los pasajes monódicos o

[1] Esta última observación no puede aplicarse a la música griega antigua, que desconocía la armonía (música concebida en acordes), ni a la polifonía (emisión simultánea de líneas musicales diferentes y en parte independientes).

corales *a cappella* que pueden encontrarse tanto en obras sacras como profanas (óperas): suenan como si hubiera quedado provisionalmente suspendida la instrumentalidad. Y diría, sin contradicción alguna, que parte de su carga emocional procede de eso de lo que prescinden momentáneamente, de la instrumentalidad.

3. Cabe negar la existencia del problema examinando con más atención el estatuto de la voz. Cantar, como señala André Schaeffner, tiene algo de «natural»;[1] pero la voz, en cuanto que culturalmente configurada, en cuanto que elaborada, se modula según la discretización[2] del continuo sonoro (escalas y gamas), tal como ha sido instituido por la cultura. Esta discretización está materialmente inscrita en la estructura de los instrumentos, y en especial de los instrumentos de viento y teclado, cuando se dan. La música *a cappella* implica por tanto una referencia implícita a los instrumentos. El instrumento conlleva, en su propia estructura, la partición sonora musicalmente adecuada para cada cultura; la voz, así, pasa necesariamente a considerarse posterior con relación al instrumento. El instrumento permitiría entonces, según esta hipótesis, pasar del canto natural al canto profesional. El canto «natural» está todavía muy cercano a las modulaciones de la palabra, de eso que antes he denominado «musicalidad»; el propio canto sólo nace verdaderamente gracias a su inscripción en un universo sonoro estructurado por los instrumentos. Trabajar la voz significa trabajarla «como un instrumento», como si la voz fuera algo «exterior». Eso quiere decir que la «función organológica» está en el pensamiento del cantante. La voz natural se encuentra demasiado próxi-

[1] Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, *op. cit.*, pp. 13-35; véase también el artículo «Instruments de musique et musique des instruments», en: *Variations sur la musique*, *op. cit.*

[2] El término procede de las matemáticas. *Discretización* significa la transformación o reducción de modelos continuos a sus partes, a fin de facilitar el cálculo mediante aproximaciones. (*N. del T.*).

ma al balbuceo original, al lenguaje primero. La voz cantante trabajada presupone un instrumento, por razones prácticas (acompañarse de un instrumento permite fijar mejor las notas, los intervalos, etcétera) y de principios acústicos (¿la discretización del continuo sonoro no implica la fijación material de los intervalos en un instrumento?). El instrumento está implícitamente presente en la voz cantada. Si el trabajo del instrumentista consiste, como hemos visto, en formar un cuerpo con su instrumento, el trabajo del cantante profesional consiste por el contrario en distanciarse de su voz para construir «una voz».[1] Pero esta exterioridad, si no material sí al menos técnica y mental, es precisamente de naturaleza organológica: la voz se hace musical al configurarse «a manera» de instrumento.

4. André Schaeffner discute la tesis según la cual los «primeros instrumentos» de la humanidad tenían por función imitar la voz humana.[2] Muchas veces se piensa, en efecto, que los compositores han pretendido imitar la voz mediante instrumentos particularmente «cálidos» y expresivos, como el violonchelo o el corno inglés. Pero esto sólo es cierto en el caso de algunos instrumentos y durante un período relativamente breve (el período romántico, sobre todo).[3] A esos ejemplos podrían oponerse otros en los que se vería que lo que el compositor pretende es que el instrumento produzca sonidos inquietantes o estridentes. Ya he hablado de los contrabajos en

[1] Mi agradecimiento a Hervé Lacombe por sugerirme esta idea.

[2] Podría añadirse que cuando una sociedad piensa que un instrumento imita la voz no se trata tanto de la voz humana como de la voz de los antepasados o de las divinidades (por ejemplo, el *shofar* hebreo, palabra en ocasiones traducida como «trompeta» y que designa una trompa fabricada con un cuerno de carnero). Se trata de una cuestión de religión, mito o superstición, no de un intento de imitación o de versión instrumental de la vocalidad humana.

[3] Más adelante veremos que lo que a menudo pretende el instrumento no es sino imitar a otro instrumento.

el preludio de *El oro del Rin* y de las cuerdas generadoras de armónicos en el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 1* de Mahler. Y el propio Mahler ofrece más ejemplos: ese contrabajo que opera en un registro sobreagudo en el tercer movimiento de la misma *Sinfonía n.º 1* o el violín «desafinado»[1] del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 4*; y hay que citar también el fagot, igualmente en un registro sobreagudo, del comienzo de *La consagración de la primavera* de Stravinski, el chelo en el tercer movimiento de la *Suite para violonchelo n.º 3* de Britten, así como del clavecín del que se sirve Ligeti en *Continuum*.[2] Lejos de pretender acercarse a la voz, esos usos de los instrumentos los alejan. He aquí algunas indicaciones interpretativas de Ligeti para esta obra:

*Prestissimo* = extremadamente rápido, de tal modo que los sonidos individuales resulten apenas audibles y más bien se amalgamen en un continuo. Tocar de forma muy homogénea, sin ninguna articulación [...] Los trazos verticales punteados no son barras de compás (no nos interesan aquí las cuestiones de compás o métrica), sino que son únicamente orientativos.[3]

Lo que Ligeti prescribe es que el clavecín ofrezca un sonido desarticulado y desprovisto de ritmo (el término *continuum* no remite por tanto al *continuo* barroco, sino al *continuum* sonoro previo a la discretización cultural). Esta músi-

[1] En realidad, el violín solista no está desafinado. Está afinado en un tono más alto que el resto y se mueve en la tonalidad situada un tono por debajo (toca en re bemol mientras los demás instrumentos, afinados del modo habitual, lo hacen en mi bemol).

[2] Ligeti mismo explica que estaba buscando un efecto sonoro del tipo «máquina de coser». Se trata de una obra característica de eso que Karol Beffa denomina su «época *clock*». Agradezco a la clavecinista Christine Lecoin su información sobre las técnicas interpretativas requeridas por *Continuum*.

[3] György Ligeti, *Continuum*, Maguncia, Schott, 1970 y 1998.

ca también se entiende, por su parte, como «anterior» a la música, pero contrariamente a lo que sucede en el caso de Wagner y Mahler no narra la historia del nacimiento de la música.

Los instrumentos y sus usos históricos revelan muchas veces un marcado gusto por los timbres extraños, por la extravagancia sonora, por la generación de ruidos «no humanos», por la más arriesgada exploración del universo sonoro, gusto que a menudo tiene como contrapartida la mayor dificultad a la hora de tocar el instrumento en cuestión. El decisivo papel de la danza y del ritmo colectivo en la invención de los primeros instrumentos discurre en el mismo sentido: el instrumento no se piensa en su relación con la voz, sino que aspira a romper con la naturalidad de la voz. De entrada, el instrumento no debe entenderse como mero apoyo o duplicado de la voz. Amplía el ámbito de sonidos producidos por el hombre mucho más allá de lo que la voz sería capaz, ampliando al mismo tiempo la intensidad, los timbres, etcétera. El instrumento crea un género específico de realidad sonora, creación que contribuye a dinamizar la inventiva organológica.

## La música electroacústica

Otra objeción igualmente rigurosa procede de la existencia de las músicas concreta y electroacústica, que precisan de un complejo aparato técnico excluyente de los instrumentos acústicos. Es el caso de *Variaciones para una puerta y un suspiro*, de Pierre Henry (1963, para magnetofón), o de *Computer Suite for Little Boy*, de Jean-Claude Risset (1968; la pieza pasa por ser una de las primeras íntegramente realizadas con ordenador). Se trata de obras musicales que no se sirven de instrumentos: nuestra tesis quedaría por lo tanto empíricamente refutada. Los argumentos que hemos opuesto a la objeción de la música *a cappella* no parecen funcionar aquí, en especial en lo relativo a la discretización del continuo sonoro. Las piezas de Henry y Risset no se inscriben en una escala

cualquiera y no operan ninguna discretización del continuo.

Para contestar a estos problemas propongo dos tipos de respuesta:

1. Las músicas no instrumentales y el peso de la historicidad: en la última parte del libro volveré a ocuparme de la relación entre obra y tiempo histórico. En este punto simplemente señalaré que no pueden analizarse las músicas concreta y electroacústica al margen de su tiempo, como si fueran objetos musicales situados, junto a otros objetos musicales (música instrumental, música *a cappella*, etcétera), en una especie de vasto repertorio espacial de músicas de la humanidad. Más que otras, estas piezas nos parecen marcadas por una fuerte conciencia de historicidad. Por una parte, los músicos dedicados a las músicas concreta y electroacústica exploran, como han hecho siempre los músicos, las nuevas posibilidades ofrecidas por la técnica de su época (ni el magnetofón de Henry ni el ordenador de Risset se inventaron «para» hacer música). Pero, por otro lado, estas obras parecen conllevar en sí mismas la referencia a una historia con la cual quieren romper por completo en lugar de inscribirse en ella. Ambos casos resultan por lo demás, a este respecto, diferentes. La pieza de Henry presenta una objeción más fuerte que la de Risset. La de éste revela en varios casos su fascinación por los instrumentos, cuyo intento de imitación recorre las partes primera («Flight and Countdown») y tercera («Contra-Apotheosis») de la pieza; la segunda sección, «Fall», recurre a esas paradójicas sonoridades de las cuales Risset es, tras Sheppard, creador. Nada de eso aparece en la obra de Pierre Henry: no se percibe la menor nostalgia organológica, sin que el instrumento ni siquiera alcance a manifestarse a manera de fantasmal presencia sonora, por lo menos en esta composición. A riesgo de sonar pomposo he de decir: el instrumento musical acústico ha marcado la conciencia musical para siempre. Sin duda resultaría más sencillo, e intelectualmente más cómodo, eliminar esta obje-

ción afirmando que el magnetófono y el ordenador son instrumentos musicales. Pero eso supondría para mí tanto como diluir el concepto mismo de «instrumento», con lo que implica de gestualidad y transferencia de energía.

2. La notación, el cuerpo, la interpretación: las músicas concreta y electroacústica son propias del estudio de grabación, sólo existen una vez registradas, materialmente depositadas en un frío archivo. No disponen, pues, de notación ni están destinadas a ser interpretadas en directo. Por eso mismo, cuestionan la distinción entre arte autográfico y arte alográfico, como por otra parte hace también el rock, según el análisis de Roger Pouivert.[1] ¿El propio concepto de «música» no pasa a ser en estos casos algo profundamente ambiguo? Que una obra no disponga de notación no plantea ningún problema: hay innumerables piezas tradicionales y populares sin notación, al igual que tampoco cuentan con ella las improvisaciones. La música no tiene necesidad esencial de notación. Por el contrario, la corporeidad de la actuación y de la interpretación, en mi opinión, sí resulta esencial. La obra debe poder reproducirse, vocal y/o instrumentalmente, por el oyente en caso de que disponga de capacidad musical; y el oyente debe poder a su vez tocar o cantar la pieza que ha escuchado. Personalmente me resulta muy difícil considerar musicales, en el sentido pleno de la expresión, aquellas obras que el oyente no puede reproducir. Me parece que una música por completo desligada del cuerpo del músico no puede considerarse plenamente musical. ¿Qué es una obra musical si no se puede reproducir para interpretarla y/o cantarla uno a su manera? Es un objeto sonoro que

[1] No obstante, el asunto que examinamos aquí es, hasta cierto punto, diferente al que plantea Pouivet en *Philosophie du rock*, *op. cit.*, donde el autor estudia el estatuto ontológico de las obras musicales que no existen a menos que sean grabadas en estudio, independientemente de la cuestión de saber si tales obras son interpretadas con instrumentos acústicos o con aparatos eléctricos o electrónicos.

se contempla o se observa, como un cuadro o una escultura, pero no una obra que se ejecuta o que, al menos, se tenga la posibilidad de ejecutar.

Las piezas que sólo existen en soporte fijo son piezas ontológicamente inalterables.[1] Esa inalterabilidad no cabe entenderla, a mi juicio, como una cualidad. Las obras de música concreta pueden ofrecerse «en concierto», pero no son «interpretadas», sino simplemente expuestas al oído. Voy a recordar brevemente el léxico conceptual que adopté en *L'Altération musicale*. Denomino «Alteración I» a la elaboración del sonido, de las escalas y de los temas en una sociedad concreta; «Alteración II» a la obra musical en cuanto que autoalteración y proceso; y «Alteración III» a la interpretación de las obras musicales, con sus repeticiones y transformaciones históricas. En relación con las piezas en soporte fijo puede decirse que desempeña un papel la Alteración II (la obra en soporte supone un proceso, por más que se trate de un proceso solidificado) y, de una manera u otra, la Alteración I (el músico tiene su lenguaje, su vocabulario y su gramática musical); pero no hay lugar para la Alteración III, para la interpretación que da vida a las obras. Una obra fijada en un soporte y que se define por su grabación no es, por definición, un objeto práctico de estudio, de trabajo, de ensayo, de aprendizaje, de ejecución arriesgada. A título de comparación: una obra tan escasamente instrumental como *Poema sinfónico para cien metrónomos* de Ligeti requiere, pese a todo, cierta exigencia física (la simultánea puesta en marcha de los cien metrónomos), una mínima práctica y pericia; y las circunstancias de esta obra nunca serán idénticas. No es

[1] Estos objetos sonoros son ontológicamente inalterables puesto que están fijados *ne varietur*. Actualmente sabemos que son materialmente alterables e incluso frágiles porque sus soportes informáticos resultan ser mucho menos duraderos de lo que se había creído, y la muy rápida evolución de la tecnología hace que los reproductores para leerlos dejen de estar disponibles.

el caso de las composiciones de estudio. En mi opinión, las obras de estudio, entre ellas las piezas concretas y electroacústicas, se encuentran ontológicamente cercanas a la escultura. Son como esculturas sonoras o, más bien, como instalaciones sonoras. Algunas de estas esculturas o instalaciones sonoras se revelan muy interesantes y pueden suscitar una apreciación estética, pero se sitúan al margen de la música.

Como es evidente, no tendría sentido decir que tales obras «no son música». Sin duda son música, en sentido reducido o al menos desfigurado de tal concepto, perdiendo elementos como el compromiso corporal, su posibilidad de repetición y el riesgo inherente a la actuación. Por otro lado, sería deseable dar a esta música un nombre diferente, como a veces se hace: «arte sonoro» o «música de sonidos» (por oposición a «música de notas»). Este tipo de música está por lo demás lejos de constituir la totalidad de la música culta de nuestros días. En cuanto a ello resulta sorprendente que la mayor parte de los neoinstrumentos electrónicos conceden gran importancia al cuerpo del intérprete, apartándose pues radicalmente del modelo ya antiguo de la música para magnetofón u ordenador. Y no menos sorprendente también que muchos músicos electroacústicos se hayan acercado a los instrumentos acústicos, «transfiriendo» en ocasiones, como dice Johan Girard, ciertos procedimientos electroacústicos a los instrumentos.[1] Éste es especialmente el caso de los minimalistas estadounidenses (Steve Reich, Terry Riley y Philip Glass) que estudia Girard. Las músicas «mixtas», actualmente muy habituales, combinan ambos tipos de instrumentación (acústica y electroacústica). Desde mi punto de vista constituyen una forma de reconocimiento del carácter irreductible del gesto instrumental y, por lo tanto, del instrumento acústico que permite tal gesto y enraíza la música en el cuerpo humano.

[1] Véase Johan Girard, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.

En *L'Altération musicale* evocaba la tesis de Walter Pater según la cual todas las artes tienden a la «condición musical»:[1]

Es en el arte musical donde se realiza de manera más absoluta este ideal, esta identificación perfecta entre fondo y forma. En esos instantes de consumación el fin no es diferente de los medios, la forma del fondo, el sujeto de su expresión; se hacen inseparables, se colman mutuamente; por consiguiente, tenemos derecho a suponer legítimamente que todas las artes tienden y aspiran sin cesar a su condición de ideal.[2]

La condición de la música representa, pues, para Pater la perfecta adecuación entre forma y contenido, la inmanencia absoluta del sentido (tesis en la actualidad calificada de «formalista» por oposición a las tesis denominadas «semánticas»). La tesis de Pater me parece en nuestros días doblemente errónea. Por un lado, las demás artes no muestran la menor «tendencia hacia la condición musical»; por otro, y en especial, la condición principal de la música no es la inmanencia del sentido, sino el empleo de instrumentos (eso que cualquier otro arte, precisamente, sería incapaz de asimilar o imitar).

Mi postura puede, por lo tanto, considerarse «instrumentalista». Pero dentro de tal «instrumentalismo» conviene distinguir entre método y tesis. Creo haber aportado algunos argumentos sólidos a favor de la tesis de la «condición organológica de la música». Tal vez estos argumentos no resulten del todo convincentes. En cualquier caso, por una parte se

[1] Sève, *L'Altération musicale*, *op. cit.*, p. 62. La fórmula de Walter Pater, «Que tout art soit musique» ['Que todo arte sea música'] se encuentra en *Essais sur l'art et la Renaissance*, París, Klincksieck, 1985. [Existe traducción en español: *El renacimiento: estudios sobre arte y poesía*, trad. Marta Salís, Barcelona, Alba, 1999].

[2] Walter Pater, «Que tout art soit musique», en: *Le Sens de la musique*, ed. Violaine Anger, Rue d'Ulm, «Aesthetica», vol. II, 2005, p. 205.

sustraen de los prejuicios vocalistas fuertemente arraigados en el espíritu humano, incluyendo el de los instrumentistas profesionales. Son sin duda raíces profundas: amor narcisista por la voz humana,[1] desinterés por las cuestiones técnicas complejas, prejuicios religiosos y metafísicos, indiferencia de la filosofía y el arte. Por otra, por su naturaleza de razón no restrictiva, ningún argumento se revela irrefutable, y la afirmación de una tesis va siempre más allá del complejo argumentativo sobre el que se sustenta.

Pero incluso no aceptando esta tesis, el método «instrumentalista» sigue pareciéndome necesario, al menos a título heurístico. Abordar el proceso mental a la luz de su dimensión organológica puede considerarse una operación intelectual de lo más fecunda, incluso desde una perspectiva fiel a la vocalidad o ajena a la elección entre vocalidad e instrumentalismo. El instrumento musical, en efecto, mantiene con la obra musical un vínculo que no se revela de pura instrumentalidad, es decir, de mediación abocada a eliminarse. El instrumento técnico desaparece en el trabajo que desempeña, pero el instrumento musical no desaparece en absoluto en la obra interpretada. Según ciertas concepciones teológicas Dios crea el mundo y después se ausenta; tal es el modelo característico de la pintura o de la escultura; para Descartes, por el contrario, Dios no cesa de crear constantemente el mundo (es la tesis conocida como creación continua): éste es el modelo propio de la música. El instrumento se demuestra activo y actúa a lo largo de la obra, a lo largo del proceso musical que es la obra. Es por ello por lo que, mucho más que una simple mediación (técnica), el instrumento supone la condición (ontológica) de la música. La mediación tiene tendencia a desaparecer cuando aquello de lo que es mediación se consuma; la condición es siempre subyacente a aquello de lo cual es condición. Paradójicamente, la me-

[1] Me refiero a un narcisismo colectivo, no individual.

diación, provisional, pocas veces se deja omitir; pero la condición, permanente, sí se deja omitir. Por eso los pensadores de la condición humana, y con esto quiero decir de la humanidad condicionada (como Pascal o Kant, por ejemplo), deben sin pausa recordarle su condición (condición sensible y finita para Kant, condición culpable y de carencia para Pascal). Es preciso recordar una y otra vez que esa condición es siempre participativa y activa. Lo mismo sucede, *mutatis mutandis*, con el instrumento en la música.

## SEGUNDA PARTE

# PRESENTACIONES: DE LO SENSIBLE A LA ESCRITURA

I

# PRESENTACIÓN ESTÉTICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

En la primera parte de este libro he abordado el instrumento desde el exterior y como si ya supiéramos qué es. Lo he examinado, pues, desde el punto de vista del luthier (la invención organológica) y del músico (los dos cuerpos del instrumento y del instrumentista), antes de sostener que para la música desempeña el papel de condición necesaria cuando no suficiente. Ahora es el momento de abordar el instrumento en sí mismo. Pero la música se avanza al discurso que de ella se ocupa (la filosofía del arte es siempre posterior con respecto a su objeto). Será por lo tanto la música la que, en un primer momento, nos presente el instrumento. Una presentación musical, sensible, «estética», tras la cual vendrá una presentación de tipo conceptual y discursivo que me permitirá proponer una definición de instrumento. El último capítulo de esta parte versará sobre la escritura del instrumento y la relación entre notación e interpretación.

## 1. PRESENTACIONES VISUAL, TÉCNICA, DISCURSIVA Y ESTÉTICA

Presentar es hacer presente algo en la mente de un tercero. La noción de presentación tiene a la vez carácter fenomenológico (noción de presencia) y social (relación entre una instancia que presenta; un objeto, una idea o una persona que se presenta; y un tercero al que se presenta). La instancia que presenta es por lo común un individuo, aunque puede ser una entidad (un museo que presenta los cuadros de algún

artista); el objeto puede ser una cosa material (el vendedor que presenta a un posible comprador una lavadora, con sus características, etcétera), una idea (un investigador que presenta su trabajo durante un seminario), una persona (cuando una presenta a otra), e incluso una persona que se presenta ella misma (según Goffman, la presentación de la persona),[1] único caso en el que la presentación se realiza aparentemente a dos bandas y no a tres (aparentemente a dos bandas, puesto que el «yo» que presento supone en parte una construcción que no es idéntica al «yo» que presenta: pensemos en Montaigne presentándose a sí mismo en los *Ensayos*). La presentación puede ser sólo formal (presentar a dos personas con motivo de un encuentro casual en la calle, que no volverán a verse más) o, por el contrario, provocar una dinámica social o intelectual intensa (una carta de recomendación, la *commendatio* estoica).

El concepto de «presentación estética» es mío, por lo que tendré que justificarlo. Se le puede presentar un objeto a alguien que no lo conoce principalmente de tres formas: mostrándoselo (presentación visual), haciéndole una demostración (presentación técnica: se le enseña cómo funciona, se le deja manejar) o también explicándole lo que es y cómo funciona. Estas tres formas de presentación, como es evidente, no son excluyentes entre sí. No sirve de mucho enseñar un objeto sin decir ni una palabra sobre él ni dejándolo coger: no resulta fácil explicar lo que es un objeto sin mostrarlo (o sin mostrar al menos su imagen, un dibujo, una fotografía). Esta triple presentación, visual, técnica y discursiva, se aplica a todos los objetos técnicos (un coche, una cafetera). De este modo puede presentarse un instrumento musical mostrán-

[1] Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (*La Présentation de soi*, París, Minuit, 1973), vol. 1 de *La Mise en scène de la vie quotidienne*. [Existe traducción en español: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, trad. Hildegarde B. Torres y Flora Setaro, Madrid, Amorrortu, 1993].

dolo, explicando sus particularidades técnicas, su funcionamiento, su manejo, y dejándolo probar. Esta triple presentación es habitual en los talleres de luthiers, entre los vendedores de instrumentos, etcétera. Los museos de instrumentos recurren, por el contrario, a la presentación visual y discursiva, ¡sin permitir que se toquen los instrumentos! Pero los museos muchas veces dejan escuchar los instrumentos expuestos (audioguías): a la presentación visual se le añade una presentación sonora. La presentación discursiva de un instrumento musical puede a veces producirse independientemente de las presentaciones visual y técnica (un curso de acústica, de física teórica, de historia de la música, biografías de compositores o intérpretes, etcétera).

Existe a mi juicio un cuarto tipo de presentación, a la que llamo «presentación estética» en referencia a una distinción kantiana que me parece muy pertinente:

> Hay ciertamente dos modos (*modus*) de componer sus pensamientos en la presentación: uno, llamado *manera* (*modus aestheticus*); el otro, *método* (*modus logicus*), diferenciándose uno de otro en que la primera no tiene otra medida que el sentimiento de la unidad en la exposición, y el segundo sigue en ello determinados principios; para el arte bello solo vale la primera.[1]

Para Kant hay dos modos de componer o articular las ideas en un todo coherente, según sean estéticas o intelectuales (la palabra *idea* se usa aquí en sentido muy amplio): la *manera*, que constituye el «modo estético» y procede por el sentimiento, y el *método*, que constituye el «modo lógico» y procede por principios. En un tratado de derecho o de filosofía, las ideas intelectuales se componen, articuladas unas

[1] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (1790), fin del § 49; el § 60 retoma brevemente la misma idea [trad. Manuel García Morente, Madrid, Austral, 2001, p. 277].

con otras a partir de un método basado en principios racionalmente explicables y demostrables; en una pintura o poema, las ideas estéticas se componen a partir de una manera definida por el «sentimiento de unidad». La manera no es un «mal menor» o un «parche», sino el modo que conviene a la composición de las «ideas estéticas» (que para Kant son de carácter sensible y no lógico), de la misma forma que el método conviene a la exposición de los conceptos y las proposiciones intelectuales.

Me he inspirado libremente en esta distinción kantiana para proponer el concepto de «presentación estética», que distingo de la «presentación discursiva» (a la cual Kant habría denominado más bien «presentación lógica»). Me parece que, para Kant, manera y método corresponden a dos esferas diferentes, sin injerencias posibles: a la esfera intelectual (lógica) le corresponde el método, y a la esfera sensible (estética) le corresponde la manera. Según la argumentación que propongo, por el contrario, un mismo tipo de objeto puede adaptarse tanto a la presentación discursiva como a la presentación estética.

Toda práctica artística depende de ciertas condiciones (económicas, políticas, técnicas, ideológicas), sigue ciertas reglas y se sirve de ciertos materiales. La mayor parte de las veces la obra de arte escamotea tales condiciones, reglas y materiales (según el principio clásico de «el arte se oculta a sí mismo»). Pero lo que sucede, muy al contrario, es que la obra no deja de mostrar determinados materiales, reglas o condiciones (cuando se pinta, por ejemplo, la figura del mecenas en un cuadro religioso). Eso es lo que denomino «presentación estética» de una o varias condiciones de la obra: en el ámbito artístico, se produce una presentación estética cuando la obra o la actuación traen explícitamente a la mente del espectador u oyente la totalidad o una parte de las reglas, materiales o condiciones de existencia del espectáculo o de la obra. La presentación estética es intragenérica cuan-

do se realiza según las formas (artísticas y estéticas) propias del arte en cuestión; es transgenérica cuando se realiza según las formas de otro arte.

Es preciso en este punto señalar un hecho ciertamente paradójico: la presentación física y discursiva se ofrece como presentación («les voy a mostrar, les voy a explicar»), lo cual no es el caso de la presentación estética, que es de naturaleza decididamente no didáctica: no es tanto autopresentación de sí misma como presentación estética de una condición de algún arte. En el instante en que una obra de arte presenta una condición del arte, deja de presentarse como presentante.

Pueden citarse innumerables ejemplos de presentación estética transgenérica: cuadros y esculturas que presentan a un escritor (retrato de Gertrude Stein por Picasso, estatua de Balzac por Rodin), literatura que presenta pintura (*La obra*, de Zola, o el personaje de Elstir de *En busca del tiempo perdido*, de Proust), cine que presenta pintura (*Andréi Rubliov*, de Tarkovski), etcétera. La estatua de Balzac «dice» algo sobre Balzac (y sin duda también sobre la forma en que Rodin veía a Balzac) según las formas artísticas y semánticas de la estatuaria. Por su parte, la música puede ser también estéticamente presentada, de modo transgenérico, por diferentes artes: por la pintura (retratos de compositores, de cantantes o intérpretes, reproducción de partituras o fragmentos de partituras, reproducción de instrumentos, escenas de conciertos, muchachas tocando el clavecín, etcétera), por la literatura (*Doktor Faustus*, de Thomas Mann, un ejemplo entre muchos otros), por la escultura (capiteles que reproducen ángeles tocando instrumentos o diferentes animales músicos), por el cine (*Todas las mañanas del mundo*, de Alain Corneau). Se produce, vale la pena recordarlo, presentación estética transgenérica cuando al menos una condición de algún arte se presenta bajo las formas sensibles de otro arte. Y recordaré también que la palabra *estética* no significa aquí 'bello' sino 'sensible'.

Más interesantes quizá resultan las presentaciones estéticas transgenéricas: un arte «habla» de sí mismo en sus propias formas (de hecho, precisamente, no «habla», puesto que la presentación es sensible y no discursiva). Todas las artes practican estas formas de presentación estética intragenérica, que comportan una destacada dimensión reflexiva. *En busca del tiempo perdido* explica cómo el narrador se convierte en escritor: presentación estética de la condición literaria por medios literarios. La *mise en abyme* en el teatro (*La ilusión cómica*, de Corneille) o en la pintura (*El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck) supone una forma, por lo demás ambigua,[1] de presentación estética. *El verdadero san Ginés*, de Rotrou, presenta estéticamente al actor en cuanto que actor, mientras que *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, presenta estéticamente no tanto al actor en cuanto que actor sino al personaje en cuanto que personaje, como condición necesaria para la existencia misma del drama. Tal presentación del personaje en tanto que personaje planteaba sutiles problemas artísticos, que Pirandello supo explorar con hondura a lo largo de esta notable pieza, insuficientemente comprendida.

Pero el caso de Lucio Fontana (1899-1968) resulta sin duda el más clarificador. Al hender o rasgar sus cuadros el artista presenta, sin recurrir a un discurso sino a un gesto artístico que deja huella material y por tanto sensible, una de las condiciones de la pintura, como es la necesidad de un soporte. El soporte se muestra como soporte por el hecho mismo de quedar reflejado. El soporte de la pintura (madera, tela, cobre, vidrio o cualquier otro) aparece por lo común cubierto por la propia pintura, permaneciendo oculto al mismo tiempo a la mirada y a la conciencia tética del espectador (que dispone sin

[1] La *mise en abyme* se basa en una desnivelación lógica de niveles, que puede llegar hasta el infinito (el modelo conocido como de «La vaca que ríe»), mientras que la presentación estética se basa en cierta modalidad de uso, en una «manera». Desnivelación lógica y modalidad son cosas muy diferentes, pero la desnivelación lógica puede generar efectos de modalidad.

duda de una conciencia no tética, si recurrimos al vocabulario de Sartre, es decir, una conciencia espontánea y no posicional). Al atacar la tela, Fontana impone bruscamente a la mirada la condición invisible de la pintura, plantea a la percepción directa y a la conciencia explícita del espectador el soporte de la pintura (no tanto ese soporte—una tela en este caso—como el hecho de que toda pintura exija un soporte, de la naturaleza que sea). Esta presentación estética y cognitivamente muy limitada en lo concerniente al soporte empírico considerado (una exposición teórica sería más apropiada para saber de qué tipo de tela se trata, cuáles son sus características, etcétera), se demuestra metafísica y artísticamente muy poderosa en lo que se refiere a la condición «contar con un soporte». Una de las condiciones de la obra y del tipo de arte que estamos considerando pasa, por así decirlo, de las bambalinas al escenario.[1]

La música, por su parte, también puede presentar estéticamente, de modo intragenérico, sus condiciones de existencia (o al menos algunas de ellas). Ya hemos visto dos ejemplos en el tercer capítulo de la primera parte. El preludio de *El oro del Rin* de Wagner, donde la música va emergiendo lentamente a partir del sordo rumor de los contrabajos desacordados, puede considerarse una presentación estética del nacimiento de la música; en el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 1* de Mahler, «Wie ein Naturlaut», se escucha cómo surge lo musical de entre las brumas de los armónicos suministrados por las cuerdas, que deben sonar como si aún no pertenecieran a lo musical. En ambos ejemplos la música entra en escena como algo incipiente, presentando los músicos, con medios

[1] Con esto no quiero decir que una de las intenciones u objetivos de Lucio Fontana fuera «plasmar» o «presentar» estéticamente una condición de la pintura, como es disponer de un soporte. La presentación estética puede ser un resultado no intencionado de un proceso artístico concebido con otros fines.

musicales, el nacimiento de la música. Otro ejemplo interesante nos los brinda la obertura de la ópera *Zaïs* de Rameau (1748).[1] A veces se describe esta obertura como la aparición del orden a partir del caos; pero puede entenderse también como la presentación estética por parte de Rameau de las estructuras armónicas básicas de la música tonal: escalas, arpegios, nota fundamental, etcétera. Que Rameau haya ofrecido, por otra parte, una presentación discursiva de estos mismos principios (en *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750) hace esta hipótesis aún más tentadora. En *Tannhäuser*, Wagner propone una presentación estética del poder de la música en su combate contra el poder de lo sonoro en general (no me es posible desarrollar ahora esta interpretación). Concluiré esta breve lista de ejemplos con un caso ya citado: *4'33". Para cualquier instrumento o grupo de instrumentos*, de John Cage (1952), podría entenderse como una forma de presentación estética paradójica de la necesidad del sonido para la música (puesto que, en el fondo, lo que *4'33"* enseña es que el silencio absoluto no existe, y que, aunque el instrumento calle, la sala donde se encuentra no dejará de producir sonidos).

El instrumento constituye seguramente una de las condiciones, y al menos uno de los medios, de la música, por lo que parece natural que algunos creadores hayan intentado presentarlo estéticamente.[2] Aunque los instrumentos musicales

[1] Mi agradecimiento a Catherine Kintzler por sugerírmelo.

[2] Un autor no tiene por qué explicar a sus lectores de dónde proceden sus ideas—pregunta fuera de lugar e impertinente (lo único que cuenta es el contenido de esas ideas y su argumentación)—. Debo señalar, sin embargo, que la aplicación a los instrumentos musicales de mi concepto de presentación estética no se basa en una decisión; por el contrario, solamente reflexionando sobre ciertos usos «presentativos» de los instrumentos por parte de algunos compositores llegué al concepto de presentación estética, que después, y sólo después, apliqué a otras artes, distin-

pueden (como cualquier otro objeto natural o técnico) convertirse en tema de presentación discursiva de género científico o histórico, pueden también ser tema de presentación estética, es decir, al mismo tiempo sensible y callada (pero no silenciosa). Lo propio de esta presentación estética es constituir no un momento aparte, sino un aspecto mismo de la obra musical. Cuando se presenta física y/o discursivamente un instrumento musical éste no se utiliza de manera artística. Pero la presentación estética de ese mismo *instrumento* se realiza en el propio seno de la obra o de la improvisación. Se da presentación estética de un instrumento cuando un compositor o músico en general no se contenta con utilizar el sonido particular de tal instrumento atendiendo a sus cualidades acústicas o musicales, su color, su simbolismo, etcétera, sino valorando igualmente, por distintos procedimientos, el propio instrumento que produce ese sonido; desde ese momento el instrumento deja de ser simplemente utilizado para ser a la vez estéticamente mostrado, «presentado». El ánimo del oyente se ve así impulsado a pasar del efecto (el sonido) a su causa (el instrumento empleado), a sustraerse de una percepción de tipo acusmático según la cual los sonidos se producen unos a otros sin ser producidos por nada ajeno a sí mismos.[1]

## 2. ¿PRESENTACIONES INVOLUNTARIAS DE LOS INSTRUMENTOS?

Ya antes me he referido, en el segundo capítulo de la primera parte, a esos momentos en que los instrumentos se imponen repentinamente a la conciencia del oyente y del músico:

guiendo específicamente entre «presentación intragenérica» y «presentación transgenérica».

[1] Recordemos que, según el vocabulario de Pierre Schaeffer y Michel Chion, la escucha es «acusmática» cuando tiene lugar sin que al mismo tiempo se perciba visualmente la fuente material del sonido.

una cuerda rota, una nota falsa, una pifia o cualquier incidente organológico que ocurra durante el concierto. El instrumento musical obedece, como cualquier instrumento útil, a la lógica humana de utilización de los instrumentos (al igual que una cacerola, un escalpelo, un bolígrafo o un ordenador): siempre que funcione de manera adecuada mientras lo usamos, nos olvidamos de él. Todo instrumento (en general) es un objeto técnico concebido y fabricado con el objetivo de obtener ciertos resultados. Un instrumento técnico es agente material de una serie de operaciones; en realidad, se oculta detrás de ellas. Es como si se hiciera invisible en estas operaciones y fuera engullido por el resultado del trabajo que permite hacer. Nos servimos de objetos en los que no se advierte la menor huella de los instrumentos y las máquinas que se han utilizado para fabricarlos; y cuando utilizamos hábilmente herramientas que tenemos «por la mano» nos olvidamos de su carácter de intermediarias. El ser del instrumento está fuera de él, se define por su función, constituye un «ser para». El ideal del instrumento es funcionar como mediación transparente. Recordemos brevemente el ya clásico análisis de Heidegger.[1] La herramienta está atrapada en su mundo ambiente, atrapada en un sistema de referencias, compareciendo como ente que está a la mano (*Zuhandenheit*), destinado a ser manipulado. Según Heidegger, la manipulación de la herramienta o del utensilio es iluminada y circunspecta, y supone un saber práctico sobre la herramienta. Pero la herramienta se ve, por así decirlo, engullida por ese uso. Para retomar el análisis de Jean Greisch, «sólo cuando el utensilio se hace parcial o totalmente inutilizable, cuando debe desecharse, empieza a percibirse su ser específico como utensilio».[2] «No ostensi-

[1] Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003, § 15-16 y § 22-24.

[2] Jean Greisch, *Ontologie et temporalité*, París, PUF, «Épiméthée», 1994, p. 134.

ble», el utensilio sólo se hace ostensible gracias al fenómeno de la avería, de la deficiencia, del fracaso.[1] Uno no ve las gafas a través de las cuales ve el mundo, y si las ve es porque los cristales están sucios o rotos. La opacidad revela la existencia de la herramienta, cuya transparencia (en sentido literal en el caso de las gafas, en sentido figurado en los demás) es su condición de uso.

Este razonamiento sólo puede aplicarse en parte al instrumento musical. También éste puede revelarse, «surgir» a la conciencia auditiva con motivo de alguna disfunción, de alguna «avería». La pifia producida por un clarinete o la cuerda del violín que se rompe de repente durante un concierto son reveladores ontológicos que despojan al instrumento de su transparencia. ¿Puede hablarse de presentación estética no intencional del instrumento en cuanto que instrumento? Se trata más bien de una brusca irrupción de aquello que debía permanecer oculto; y cuando se producen tales irrupciones la obra registra la perturbación (cuando se rompe la cuerda del violín es necesario detener el concierto; si el oboe da una nota falsa, el concierto prosigue pero con cierta inseguridad musical). La verdadera presentación estética es intencionada, obedece a una intención artística y no perturba en absoluto la obra musical en la cual se produce.

## 3. PRESENTACIÓN ESTÉTICA INTRAGENÉRICA DEL INSTRUMENTO

Habitualmente se piensa que el compositor o improvisador utiliza los instrumentos no para que se escuchen esos instrumentos sino para que se escuche su música. Pero en ocasiones, y es el caso que ahora me interesa, se las apaña para que los instrumentos se escuchen por sí mismos.

[1] *Ibid.*, p. 135.

Se dan en efecto diversas situaciones musicales en las cuales el instrumento musical se manifiesta, «aparece» ante la conciencia auditiva no porque funcione mal, sino, por el contrario, porque funciona bien. Es especialmente significativo el caso de las piezas virtuosísticas. Escucho en concierto el *Capricho n.º 24 para violín* de Paganini: no puedo dejar de ser consciente del instrumento, así como del instrumentista. El virtuosismo musical parece estar al servicio del instrumento, y no el instrumento al servicio de la música: en las piezas virtuosísticas la música se convierte en instrumento de su instrumento. El virtuosismo podría así definirse como la inversión del vínculo entre medios y fines en la relación entre el instrumento y la música que interpreta. La condición invisible de la música (el uso de instrumentos) se hace patente abruptamente. A esta circunstancia de «exposición patente» le corresponde claramente lo que he dado en llamar presentación estética de los instrumentos.

Antes de estudiar con más atención este fenómeno conviene tener en cuenta ciertas diferencias en cuanto a los modos de presentación estética.

Toda presentación es una forma de dotar de presencia. Pero dotar de presencia supone a su vez una forma de mantener distancias. Recordemos las escenas de presentación social de *En busca del tiempo perdido* de Proust, donde la distancia social entre los personajes se mantiene e incluso se subraya a causa de ese acto de presentación que, durante unos instantes, parece suprimirla.[1] La presentación obedece a un complejo ritual, que implica ciertas decisiones temporales y espaciales. Para servirnos del lenguaje de Bajtín, existe un cronotopo de la presentación (la presentación social es al

[1] Véase especialmente el relato de la velada en casa de la princesa de Guermantes en *Sodoma y Gomorra*, II, al comienzo (descripción de los cuatro infructuosos intentos del narrador por ser presentado al príncipe de Guermantes, antes de conseguirlo).

mismo tiempo estética, física y, mínimamente, discursiva: se presenta a alguien por su nombre, por su título y por su función). Algo de este ritual mundano se advierte en la presentación estética de los instrumentos, aunque no sin diferencias importantes. La presentación social sólo concierne a personas que no se conocen todavía, a personas, por lo tanto, desconocidas entre sí. La presentación de un instrumento musical puede, por el contrario, concernir tanto a instrumentos ya familiares como a instrumentos recientemente inventados. Pero en todos los casos se revela una escenificación de la presentación, y tal escenificación obedece a códigos sociales y/o artísticos que convendría analizar por su interés.

Numerosas obras y prácticas no musicales nos «presentan» instrumentos musicales: fotografías (comerciales o no), pinturas, películas, esculturas, novelas, representaciones y actuaciones de diverso tipo. Más adelante volveré sobre estos casos de presentación estética transgenérica del instrumento. A las piezas virtuosísticas les corresponde la presentación estética intragenérica del instrumento musical, por más que el acento recaiga sobre las excepcionales prestaciones del intérprete más que sobre las posibilidades propias del instrumento (las cuales, en general, sólo son citadas con el objetivo de destacar la habilidad del virtuoso). Lo mismo podría decirse de situaciones como la competición (concurso de pianistas)[1] y el reto (Johann Sebastian Bach invitado por Federico II a improvisar una fuga a partir de cierto tema). En circunstancias de ese tipo, el instrumento aparece «estéticamente presentado» de manera indirecta.

Por el contrario, es presentado directamente en obras de intención pedagógica o didáctica. Estas piezas se elaboran a veces a partir de alguna trama narrativa (*Pedro y el lobo,* de Prokófiev, 1936, o *Piccolo, saxo y compañía* de André Popp,

[1] Véase Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie*, París, Fayard, 1998, cap. VII.

1956) y en otras ocasiones no (*Guía de orquesta para jóvenes*, de Britten, 1946). Estas obras son deliberadamente presentativas aunque, en los tres casos, lo que se presenta es más bien el timbre en lugar del instrumento entendido como objeto técnico apto para producir determinados tipos de sonidos. De lo que se trata es de familiarizar a los pequeños con los timbres musicales y de permitirles distinguir el de la flauta, el oboe, el violín, el fagot o el clarinete.

Distinto caso es el de las obras que ponen música a un texto que versa sobre instrumentos musicales. La tentación de utilizar el mismo instrumento nombrado en el texto resulta insuperable: son los timbres de trompeta, trompas y trombones en el *Tuba mirum* de innumerables réquiems, la flauta de Papageno en *La flauta mágica*, de Mozart, o la trompa de Sigfrido en *El ocaso de los dioses*, de Wagner. ¿Responden estos casos exactamente a lo que he dado en llamar presentación estética? No del todo. Observemos, en efecto, que cierto elemento discursivo está casi siempre presente en este tipo de situaciones: el nombre del instrumento aparece por lo general en el texto musicado, y cuando no lo hace, es segura la presencia del instrumento en la diégesis (en la acción, profana o sagrada). La utilización por parte del compositor del instrumento en cuestión está más cerca de lo descriptivo que de la presentación estética. Y algunas de esas descripciones en ocasiones se subrayan demasiado o parecen redundantes.

Me gustaría mencionar también un caso ambiguo y particularmente fascinante: el de cierto género musical, el «preludio», entendido en su sentido primero. En su función original, el preludio permite verificar la afinación del instrumento, asirlo con las manos, desentumecer los dedos. El preludio adopta carácter de improvisación pues no dispone de notación. El instrumento se ofrece al oyente (si es que hay oyentes) de manera diferente a la modalidad interpretativa. El instrumento con que se preludia es «presentado» en cierto

modo como instrumento, pero como instrumento en trance de suprimirse en la música (el preludio hace que el instrumento pase de su cuerpo acústico a su cuerpo musical); una vez acabado el preludio, el instrumento bien afinado (en el sentido habitual del término, y en el sentido de que se adapta al cuerpo del intérprete) recupera su olvidado estatuto de mediador. No obstante, se mantiene cierto elemento de presentación estética en las numerosas piezas escritas con espíritu de improvisación (preludios, *toccatas*, fantasías, sonatas, obras que es preciso interpretar como *quasi una fantasia*): composiciones en parte concebidas «teniendo en mente» el instrumento. Lo mismo sucede con las piezas de carácter virtuosístico, citadas más arriba, y, en muchos sentidos, con los conciertos para solistas, que inevitablemente incluyen algunos pasajes virtuosísticos.

## 4. DOS EJEMPLOS ILUSTRATIVOS: BACH Y BERIO

Poco a poco nos hemos ido acercando a la presentación estética «pura» del instrumento musical. Entre los muchos ejemplos posibles, he elegido dos que me parecen particularmente destacables: los *Seis conciertos para diversos instrumentos* de Bach (1721, más conocidos bajo el posterior e inexacto nombre de *Conciertos de Brandeburgo*) y las dieciséis *Sequenze* de Luciano Berio (compuestas entre 1958 y 2003). En ambos casos animan a sus creadores tres intenciones: 1) proclamar el valor del instrumento en cuanto que instrumento; 2) explotar todas sus posibilidades técnicas y musicales, e incluso ampliarlas; y 3) establecer un diálogo musical, de manera sistemática y deliberada, con el instrumento.

En los dos casos cabe observar que el instrumento es presentado no de manera aislada sino en el contexto de un conjunto de instrumentos (simultáneo en el caso de Bach, su-

cesivo en el de Berio). El instrumento no se nos presenta solo, sino destacando sobre el telón de fondo constituido por el resto de los instrumentos.[1] Se nos presenta, pues, en el marco de lo que más adelante denominaré «sociedad de instrumentos».[2]

## *Los «Seis conciertos» de Johann Sebastian Bach*

Bach escribió en francés el título de esta composición. *Concert* significaba en 1721 no la institución social del concierto público sino el hecho de sonar conjuntado (como en las *Pièces de clavecin en concert* de Rameau, 1741). En su dedicatoria al *margrave* de Brandeburgo, Bach se refiere a estas piezas como «*Concerts que j'ai accommodés à plusieurs instruments*» ['Conciertos que he adaptado a diversos instrumentos'].[3] Extraña dedicatoria, si es cierto, como indica Gilles Cantagrel, que «los efectivos instrumentales de los seis *Conciertos* no se corresponden con los de la pequeña orquesta berlinesa, sino con los que tenía Bach a su disposición en Coethen [...]. En Berlín [...] sólo era posible interpretar de esta colección los *Conciertos n.° 5* y *n.° 6*, a menos de recurrirse a algunos refuerzos».[4] La pluralidad (mejor dicho: la diversi-

[1] Puede observarse, sin necesidad de extraer de ello conclusiones especiales, que son muchos los instrumentos comunes en los conjuntos de instrumentos de Bach y Berio: el violín, la viola, el violonchelo, la flauta travesera, el oboe, el fagot y la trompeta. Una familia instrumental está en común ausente (si es que puede expresarse así): la percusión. Casi resulta sorprendente que Berio nunca escribiera una *Sequenza* para timbales.

[2] Ver el primer capítulo de la tercera parte del presente libro.

[3] Véase Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, París, Fayard, 1997, documento n.° 57, pp. 119-121.

[4] *Ibid.*, p. 121. En realidad, estaríamos hablando de conciertos *no* brandeburgueses, puesto que a la pequeña orquesta del margrave de Brandeburgo le resultaba del todo imposible tocarlos.

dad) instrumental es un elemento musical fundamental en estos conciertos. Están «adaptados» de tal modo que permiten destacar las cualidades acústicas y musicales de los distintos instrumentos. Conviene recordar el gusto de Bach por ellos, su «experiencia», a menudo solicitada en aquella época, en materia de órganos, su propio virtuosismo al clavecín, al órgano, al violín y a la viola. Bach pasa, además, por ser el inventor de al menos dos instrumentos (la *viola pomposa* y el *Lautenklavier* o clave-laúd).[1]

Los instrumentos de los *Seis conciertos* son los siguientes:

- *Concierto n.º 1*: dos trompas, tres oboes, fagot, *violino piccolo*, cuerdas y continuo.
- *Concierto n.º 2*: violín, oboe, flauta dulce en fa, trompeta en fa, cuerdas y continuo.
- *Concierto n.º 3*: tres violines, tres violas, tres violonchelos y continuo.
- *Concierto n.º 4*: dos flautas dulces en fa, violín, cuerdas y continuo.
- *Concierto n.º 5*: violín, flauta travesera, clavecín, cuerdas y continuo.
- *Concierto n.º 6*: dos violas, dos violas de gamba, violonchelo, contrabajo, continuo.

Mi tesis es que en estas piezas Bach pretende «presentar estéticamente» algunos instrumentos musicales. En cuanto a las cuerdas serían: el violín (*Conciertos n.os 2, 3, 4, 5*), la viola (*Conciertos n.os 3, 6*), el violonchelo (*Conciertos n.os 3, 6*), el *violino piccolo* (*Concierto n.º 1*), la viola de gamba (*Concierto n.º 6*); en el caso de las maderas serían: la flauta travesera (*Concierto n.º 5*), la flauta dulce (*Conciertos n.os 2, 4*), el oboe (*Conciertos n.os 1, 2*), el fagot (*Concierto n.º 1*); en cuando a los metales: la trompa (*Concierto n.º 1*) y la trompeta (*Concierto n.º 2*); y por último el clavecín (*Concierto n.º 5*).

[1] *Ibid.*, documentos n.os 306, 307 y 308.

Antes de desarrollar mi tesis he elegido tres ejemplos, comenzando por el más espectacular que me parece, también, el más irrebatible.

1. El clavecín en el *Concierto n.º 5*. La presentación estética del clavecín en el *Concierto n.º 5* supone un auténtico acontecimiento musical y sonoro.[1] El clavecín participa desde el inicio de la pieza (como en toda esta serie de conciertos) desempeñando labores de continuo. De repente, a partir del compás 154, comienza un largo solo de sesenta y cinco compases.[2] Se asiste entonces a todo un acontecimiento sonoro, pero todavía más, ontológico: el clavecín cambia de estatuto, deja de ser bajo continuo y pasa al frente del escenario para convertirse en solista. Este cambio de estatuto tiene el mayor significado en cuanto a la presentación estética del clavecín. Bach escribió conciertos para clavecín con innegable aspecto de presentación estética (como cualquier concierto para solista), pero lo que sucede en esta obra es algo muy diferente. Al cambiar de estatuto, el clavecín adquiere bruscamente una visibilidad (una audibilidad) que no tenía antes. Realmente, aquí nos es «presentado». La presentación, no obstante, requiere alguna preparación (la repentina irrupción del clavecín no es de hecho tan repentina): desde el compás 139 el clave comienza a abandonar el papel de continuo para trazar elaborados arabescos entre las líneas sonoras de los demás instrumentos que, progresivamente, irán difuminándose para dejarle todo el protagonismo; los compases 139 a 153

[1] El film *Crónica de Anna Magdalena Bach* de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub (1967) se inicia con un primer plano de Bach (interpretado por Gustav Leonhardt) interpretando este solo al clavecín; el plano, en contrapicado, nos presenta el instrumento con sus dos teclados acoplados, la partitura manuscrita y los dedos del clavecinista; el rostro de Bach/Leonhardt apenas resulta visible. El plano dura hasta el final del solo. Este *incipit* cinematográfico se revela de la mayor inteligencia.

[2] Es decir, alrededor de los seis minutos y medio desde el comienzo del concierto.

equivalen a una puesta en escena de esa «presentación» que comienza en el compás 154.[1] Podría decirse que el clavecín lleva entonces a cabo una «escapada», como se dice de los ciclistas del Tour de Francia.

De esa escapada, de esa presentación del clavecín en el *Concierto n.º 5*, se perciben ecos en *La fábrica del prado*, de Francis Ponge, ecos de los que solo puedo apuntar aquí una leve sugerencia. La fórmula de Rimbaud, «el clavicordio de los prados», guía el pensamiento poético de Ponge hacia ese instrumento:

> ... el prado suena como un clavicordio, {entre / por oposición a} los órganos del bosque vecino (y de las rocas) y {la melodía de / el canto agudo} continuo, el arco (?) del arroyo (o del agua). ¿Qué SIGNIFICA clavicordio? Significa: teclado (desplegado en varias octavas) de notas *variadas*, cuyo timbre es más bien *delgado*, pulsación o *percusión* sobre cuerdas *finas* (hierba), estallidos como de *campaneos* pequeños y sin pedales, *breves*: como música de caja de música: tallitos y florecillas, campo variado (del grave al agudo), {apertura / nacimiento / estallido} de flores pequeñas, vivas y variadas sobre tallos breves, y delgados. Voces delicadas. Campo variado y a menudo riguroso de voces delicadas, delgadas. Placer refinado, exquisito aunque casi {prosaico / pesado}: menos cantante que órgano o arco (en uno de los conciertos brandeburgueses de J. S. Bach una muy larga y aunque muy variada muy insistente y pesada secuencia en el agudo de clavicordio solo): al mismo nivel que la palabra, la voz humana: precipitado o lento, el mismo ritmo: nada del impulso (que despega) del violín, nada del zumbido del órgano: parece que viniera de la mente y de la lengua (de la punta de la lengua), no del corazón {o / ni} del cuerpo (de las vísceras), no de las cuerdas vocales (?).[2]

[1] *Solo senza stromenti*, escribe Bach al inicio de la cadencia del clavecín (manuscrito, p. 18 abajo a la derecha; puede consultarse en <http://www.bach-digital.de>, búsquese BWV 1050).

[2] Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Ginebra, Skira, «Les sentiers de la création», 1971, texto del 12 de octubre de 1960, p. 46 del facsímil del ma-

Habría mucho que decir acerca de este sorprendente texto, de la forma en que el poeta escucha el clavecín de Bach a partir de su propio concepto poético, el prado. Tal vez, a cambio, deberíamos oír el solo del *Concierto n.° 5* tomando como referencia «El prado» de Ponge, escucharlo con el prado de fondo. En el breve poema definitivo (fruto concentrado de un extenso trabajo), «El prado», la referencia a la pieza de Bach tiene una importancia fundamental. A mitad del poema propiamente dicho (escrito en verso libre y en prosa poética), aparece impreso, tras una línea de puntos, un largo paréntesis en prosa metadiscursiva que dice lo siguiente (el poema continúa tras este paréntesis):

(Aquí debe intervenir un largo pasaje donde, un poco a la manera de la interminable secuencia de clavicordio solo del *V* concierto brandeburgués, es decir, de modo pesado y mecánico pero mecanizante a la vez, no tanto por la música como por la lógica, razonadora, de la punta de la lengua, no del pecho o del corazón, trataré de explicar, digo bien explicar, dos o tres cosas [...] Este capítulo, que será también el de la música de los prados, sonará de modo delgado y minucioso, con buena cantidad de apoyaturas, para acabar (si se acaba) en *accelerando* y *rinforzando* a la vez, hasta una suerte de fragor de trueno con el que nos refugiaremos en los bosques).[1]

---

nuscrito del autor, pp. 203-204 de la edición francesa impresa sobre fondo verde [«La fábrica del prado», en: *La soñadora materia*, trad. Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 423]. Cabe observar que en el facsímil la referencia a Bach aparece como un añadido posterior, y que la expresión «pesada secuencia» fue escrita por Ponge sin los trazos de unión que se encuentran en la versión impresa. Y pueden advertirse otras pequeñas diferencias. Ponge volverá a retomar el 15 de julio de 1964 el tema del clavecín del quinto concierto (p. 256 [p. 545]). La fórmula «pulsación o *percusión* sobre cuerdas» se encuentra en el texto de Ponge.

[1] *Ibid.*, pp. 192-193 [p. 587].

El paréntesis viene a ser el exacto equivalente poético de la cadencia del *Concierto n.º 5*. Desempeña, pues, el papel de una presentación metatextual (pero poética y, por tanto, «estética» y no discursiva) del poema y de lo que para Ponge es un poema. Ya antes me resistí a la tentación de comentar el texto de este autor. Pero si de algo estoy seguro es de que Ponge ha sabido entender el excepcional estatuto del solo en el *Quinto concierto*, donde el clavecín se nos presenta como un instrumento dotado de cualidades no menos poéticas que acústicas y musicales.

2. Las trompas naturales en el *Concierto n.º 1*. En el primer movimiento, *allegro*, del *Concierto n.º 1*, las trompas naturales suenan con un desfase rítmico y cierta desarmonía en relación con los demás instrumentos: las figuras ternarias se enfrentan a las dobles corcheas de las trompas generando una suerte de cacofonía que sirve para destacar la trompa.[1] Nikolaus Harnoncourt comenta:

> El *Concierto de Brandeburgo n.º 1* es una de las primeras obras de la historia musical en la que la trompa natural aparece como solista con todas sus posibilidades. La entrada de este instrumento en la esfera íntima de la música de cámara debió de ser toda una sensación. [...] los primeros trompas del concierto de Bach pudieron ser virtuosos cazadores itinerantes. En todo caso, esto se hace muy patente en su *entrée*, en el primer *tutti*, una auténtica fanfarria de caza en la que se adecúan las corcheas al ritmo de tresillo de las cacerías.[2]

[1] John Eliot Gardiner insistió mucho en este punto con motivo de la presentación de su versión de los *Seis conciertos* en la Cité de la Musique de París el 10 de enero de 2009 al frente de los English Baroque Soloists.

[2] Nikolaus Harnoncourt, *Le Dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, París, Gallimard, 1985, p. 240 [*El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, trad. Laura Manero, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 203-204]. Recomiendo leer las páginas que el autor dedica a los «brandeburgueses».

Se trata de una presentación en clave humorística de la trompa natural, tal vez ligada a circunstancias locales. Con todo, el instrumento con sus cualidades específicas pasa a primer plano: la música ha sido concebida y escrita para atraer la atención sobre las dos trompas, sobre la trompa como instrumento musical o, más bien, como «trompa de caza», instrumento rústico consagrado a la caza, en un momento en que se intentaba concederle dignidad de instrumento noble. La música se convierte aquí en instrumento de sus instrumentos, para servirnos de una expresión que ya utilicé antes.

3. Las violas y las violas de gamba en el *Concierto n.º 6.* El *Concierto n.º 6* tiene la particularidad de no recurrir a los violines. Así, la voz más aguda la aportan las violas, que pasan bruscamente a primera fila para tocar «al descubierto». La elección resulta ciertamente significativa. Durante mucho tiempo la viola fue un instrumento un tanto menospreciado, sin repertorio propio, que desempeñaba el papel de sustituto en las partes orquestales y a menudo se confiaba a intérpretes sin suficiente talento para destacar al violín o al violonchelo. Al parecer, Bach sentía una especial debilidad por ese instrumento. Alguien dirá que podría haber escrito un concierto para viola o una serie de *suites* o *partitas* para ella. Pero no deja de resultar significativo que en el contexto general de los seis conciertos, donde brillan sucesivamente la mayor parte de los instrumentos, Bach decidiera reservar el lugar honorífico del «canto» a la viola a lo largo de toda una obra. La escritura instrumental del *Concierto n.º 6* tiene, por otro lado, mucho de enigmática: las violas de gamba se alían con el violonchelo (a punto ya de sustituirlas en la historia musical). Es como si Bach, en el último concierto del ciclo, hubiera querido presentar con la mayor majestuosidad un instrumento un tanto olvidado, cuando no menospreciado (la viola), y otro instrumento llamado a partir de entonces a ser sustituido (la viola de gamba). Vale la pena citar el comentario de Harnoncourt: «Las violas y las vio-

las de gamba tienen más o menos la misma extensión. Bach, por lo tanto, las enfrenta aquí como exponentes de las dos familias instrumentales rivales (la familia de los violines y la de las violas)». Harnoncourt pone de manifiesto un curioso intercambio de papeles: la viola de gamba es tratada a lo largo de la pieza como un «instrumento de *tutti*» pese a que solía utilizarse con funciones de solista, mientras que la viola, instrumento de *tutti* por excelencia, es empleada por vez primera como solista.[1] Una rareza multiplicada por dos, y también una presentación por partida doble.

4. Sentido «presentativo» de los seis conciertos. No cabe duda, a mi juicio, de que Bach decidió poner el foco de atención de modo deliberado sobre estos instrumentos en los *Seis conciertos*. Harnoncourt utiliza por su parte el término *presentación* para referirse a estas piezas (sin que deba entenderse necesariamente la expresión con el sentido que le doy yo):

En el *Concierto n.º 3* nos presenta, por así decirlo, toda la familia de los violines. No conozco otra obra de la historia de la música hasta entonces en la que se lleve a la práctica con tanta fuerza este principio de la presentación de una clase de instrumento: tres violines, tres violas y tres violonchelos [...] tocan junto a un acompañamiento de *basso continuo de violone* (contrabajo) y clave.[2]

Bach nunca escribió un texto teórico donde alabara las cualidades de la viola, del clave o de la trompa natural; pero en estos *Conciertos* los ofrece a la escucha, por sí mismos y no exclusivamente por el sonido que producen o por cualquiera de sus cualidades musicales. La diferencia fundamental es la siguiente: en ciertas circunstancias musicales los instrumentos se utilizan atendiendo a alguna de sus particularidades so-

[1] *Ibid.*, pp. 249-250 [p. 213].
[2] *Ibid.*, pp. 241-242 [pp. 206-207].

noras o simbólicas, que se pone al servicio de otra cosa (cierta voluntad expresiva, un efecto pintoresco, su capacidad de articulación: el corno inglés tiene carácter bucólico; la trompeta, bélico, etcétera); en otras circunstancias los instrumentos se emplean igualmente por alguna particularidad, pero ésta no se pone al servicio de otra cosa sino que tiene valor por sí misma. El término *particularidad* resulta un tanto vago, pero tiene la ventaja de contar con acepciones más amplias que la palabra *timbre.* Las particularidades sonoras y simbólicas de un instrumento no se reducen a su timbre; su ámbito, su potencia sonora, la agilidad interpretativa que permite, su proyección sonora, sus posibilidades de ataque y de articulación, su repertorio habitual o su significado social vienen a ser otras tantas características que el compositor toma en consideración. La cadencia del clave en el *Concierto n. 5* pone de manifiesto no sólo su timbre sino también su agilidad, la facilidad con que pueden ejecutarse trinos con todas las notas, su carácter tanto melódico como armónico, su capacidad percusiva, su dimensión polifónica o la amplitud de su ámbito.

Observemos con atención la cantata *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51). Bach hace dialogar en ella la trompeta con la voz de soprano en un exuberante tejido de vocalizaciones. La trompeta es requerida aquí por sus cualidades expresivas y sus connotaciones ético-religiosas (gloria, alabanza, júbilo, triunfo y Juicio Final). En el segundo de los seis conciertos, Bach hace dialogar la trompeta y la flauta dulce contralto, el oboe y el violín. La potencia sonora de una flauta dulce en fa está lejos de parangonarse con la de la trompeta, pero eso no es lo que Bach pretende. La trompeta aparece aquí despojada de sus connotaciones ético-religiosas, lo que interesa son sus propias cualidades. En definitiva: la trompeta es utilizada en la *Cantata* BWV 51, mientras es a la vez utilizada y presentada en el *Concierto n.º 2*.

No olvidemos por último que Bach compuso antes de la época fonográfica. En su tiempo esa escapada del clave en el

*Concierto n.º 5* podía observarse tanto como escucharse, puesto que la música sólo podía oírse en directo: durante una época ciertamente larga todos los músicos emplazaban sus instrumentos delante, y sólo el clave tenía que batallar para conseguir entrar en la fila y retomar su triste papel de continuo. En esa situación de escucha acusmática en que nos encontramos al escuchar una grabación de este concierto, lo visual no viene en ayuda (de manera a veces redundante) de lo sonoro, abandonado a su propio poder. Que la presentación estética de un instrumento pueda tener todavía algún efecto en circunstancias de escucha acusmática no deja de resultar admirable.

## *Las «Sequenze» de Luciano Berio*

En el largo ciclo de las *Sequenze*, escrito a lo largo de cuarenta y cinco años en paralelo a muchas otras composiciones, Luciano Berio seguramente quiso «presentar» estéticamente los instrumentos musicales (y en la tercera *Sequenze* la voz humana). Este ciclo de presentaciones obedece a una doble intención. Por una parte, cada instrumento es presentado por el camino de la exploración. Por exploración entiendo la experimentación con los recursos extremos del instrumento (formas interpretativas, modos de ataque, producción de notas en principio imposibles, contrastes, intensidades, dinámicas, etcétera). Por otra, cada instrumento es presentado en asociación con un instrumentista que es al mismo tiempo dedicatario y destinatario. Este aspecto no es sólo biográfico o contingente, sino que revela algo muy profundo sobre la concepción de Berio acerca de los instrumentos. Como destacamos antes, el doble cuerpo (acústico y musical) del instrumento tiende a «hacer cuerpo» con el doble cuerpo (natural y musical) del intérprete. Los preludios que citábamos anteriormente tenían por función regular esa relación, el llevar a la mano o a la boca el instrumento por parte del intér-

prete. Presentar un instrumento musical en su acoplamiento con un instrumentista nominalmente designado (Pascal Gallois en el caso del fagot, Teodoro Anzellotti en el del acordeón, Heinz Holliger en el del oboe o Cathy Berberian en el de la voz)[1] es un objetivo destacable, relacionado con la idea de virtuosismo o, mejor aún, con el vínculo esencial entre un instrumento y un instrumentista que «conforman un bloque» a la hora de realizar su tarea. El virtuosismo, escribe Berio, «surge a menudo de un conflicto, de una tensión entre la idea musical y el instrumento».[2] Como destaca justamente Anne Grange en su estudio consagrado a las *Sequenze*:

> Cada *sequenza* constituye una suerte de retrato-escultura del instrumento y el instrumentista. Cada pieza hace referencia a la historia del instrumento o a su repertorio. Berio quiere integrar esa historia cultural para ir más lejos. Las *sequenze* ponen por tanto en cuestión la imagen del instrumento-instrumentista. El vínculo entre el intérprete solista y su instrumento es desde luego de carácter teatral. Berio estimula esa teatralidad y puede también, como en las *sequenze* para voz, trombón o guitarra, hacerla explícita recurriendo a juegos escénicos o expresivos. Además, esas obras inauguran sonoridades inéditas, llevando al límite las formas interpretativas de cada instrumento. El virtuosismo que su interpretación requiere es aquí esencial. Tal virtuosismo surge de los conflictos entre el instrumentista y su herramienta, entre su pensamiento y su técnica; conflictos cuyas chispas sonoras esculpe Berio.[3]

[1] Según mis concepciones, la voz no es un «instrumento musical», pero no deja de ser cierto que la relación entre la voz de Cathy Berberian y la *Sequenza III* es del mismo tipo que la relación entre instrumento e instrumentista en las demás piezas del ciclo.

[2] Declaraciones recogidas en la versión de las *Sequenze* por los músicos del Ensemble Intercontemporain, Deutsche Grammophon, 1998 (no se incluyen las dos últimas piezas compuestas en 2002 y 2003), libreto, pp. 58 (en italiano) y 39 (en francés).

[3] Artículo disponible en la web del IRCAM: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/372/>.

He aquí la lista de las dieciséis *sequenze* con los nombres de los intérpretes para los que fueron escritas y a quienes por lo general están dedicadas:

- *Sequenza I para flauta* (1958), para Severino Gazzelloni.
- *Sequenza II para arpa* (1963), para Francis Pierre.
- *Sequenza III para voz femenina* (1966), para Cathy Berberian.
- *Sequenza IV para piano* (1966), para Jocy de Carvalho.
- *Sequenza V para trombón* (1965), para Stuart Dempster.
- *Sequenza VI para viola* (1967), para Serge Collot.
- *Sequenza VII para oboe* (1969), para Heinz Holliger.
- *Sequenza VIII para violín* (1976), para Carlo Chiarappa.
- *Sequenza IXa para clarinete* (1980), para Michel Arrignon.
- *Sequenza IXb para saxofón alto* (1981), para John Harle.
- *Sequenza X para trompeta en do y resonancias de piano* (1984), para Thomas Stevens.
- *Sequenza XI para guitarra* (1988), para Eliot Fisk.
- *Sequenza XII para fagot* (1995), para Pascal Gallois.
- *Sequenza XIII para acordeón* (1995), «canción» para Teodoro Anzellotti.
- *Sequenza XIVa para violonchelo* (2002), para Rohan de Saram.
- *Sequenza XIVb para contrabajo* (2003, estrenada por Stefano Scodanibbio).

Cada una de estas *Sequenze* resulta de lo más ilustrativa para nuestro tema. Sólo citaré unos pocos ejemplos. La *Sequenza VI para viola* se sirve de trémolos y precisa del control de la energía muscular del instrumentista. La *Sequenza XI para guitarra* se centra en la imagen social y el complejo destino histórico del instrumento; el instrumentista debe reafinar las cuerdas a mitad de su interpretación (para lo que está prevista una pausa). Lo que antes situé en la categoría de «accidente» o «fallo», repentinamente revelador de la existencia olvidada de la mediación, es puesto aquí deliberadamente de manifies-

to. La *Sequenza XIII para acordeón* se fija en un instrumento tardíamente apreciado por Berio; Teodoro Anzellotti es a la vez quien se lo descubrió y aquel para quien Berio compuso la pieza (Anzellotti aparece, por lo tanto, antes y después de la partitura escrita). Es la única de estas composiciones que lleva título, «Canción», al mismo tiempo indicación interpretativa y comentario autoral, paratextual y desde luego discursivo sobre la presentación estética de un instrumento tan popular como el acordeón. Por último, la *Sequenza XII para fagot* explota de modo extraordinario los contrastes entre los registros del instrumento, a mitad de camino entre el sonido musical y el ruido, sus posibilidades expresivas y el excepcional virtuosismo del intérprete al que está dedicada (Pascal Gallois).

En ocasiones Berio quiere transformar la imagen del instrumento. El propio compositor comentaría sobre su *Sequenza II para arpa*:

> Tomemos por ejemplo la *Sequenza II para arpa*. El «impresionismo» francés nos ha acostumbrado a una visión bastante limitada de este instrumento, como si estuviera indisociablemente unido a intérpretes con vestidos de gasa y largos cabellos rubios que se contentan con extraer de él seductores *glissandi*. Pero el arpa encierra otro aspecto más seco, enérgico y decidido, que la moderna escuela de Carlos Salzedo ha ayudado a consolidar. *Sequenza II* pretende destacar algunas de esas características y mostrarlas de manera simultánea. En algunos momentos debe sonar como el viento soplando a través de un bosque.[1]

En cada caso habría que determinar exactamente lo que se presenta del instrumento y a partir de qué modos tiene lugar esa presentación. Conviene decir que Berio ha comentado,

[1] Luciano Berio, *Two Interviews*, Nueva York y Londres, Marion Boyars, 1985, p. 99.

de forma musical esta vez, algunas de sus *Sequenze* reescribiéndolas para un instrumento y conjunto instrumental en algunos de sus *Chemins* [*Caminos*] y en *Corale*:

- *Chemins I para arpa y orquesta* compuesto a partir de *Sequenza II* (1964-1965).
- *Chemins II para viola y nueve instrumentos*, compuesto a partir de *Sequenza VI*, (1967).
- *Chemins IV para oboe o saxofón soprano y once instrumentos de cuerda*, compuesto a partir de *Sequenza VII* (1975).
- *Chemins V para guitarra y orquesta de cámara*, compuesto a partir de *Sequenza XI* (1992).
- *Corale* a partir de *Sequenza VIII* (1981).

Este comentario musical resulta doblemente importante para mí: por una parte, confirma el valor de «presentación estética» de las *Sequenze*, y por otra, demuestra que estos *Chemins* funcionan por sí mismos como presentación estética (en segundo grado) de los instrumentos musicales en cuestión.

### *Otros ejemplos clásicos y contemporáneos*

Los músicos de las épocas barroca y clásica han «presentado» sus instrumentos en muchas ocasiones. Recordemos tan sólo ese himno a los instrumentos que es la oda *Hail, Bright Cecilia* de Purcell, o también la *Sinfonía de los adioses* de Haydn: hacer que los músicos, uno tras otro, abandonen la escena, ¿no supone una forma (paradójica y un tanto lúdica) de «presentar» sus instrumentos? Pero me gustaría mencionar tres casos destacados de presentación estética de los instrumentos en el ámbito de la música contemporánea. Cada uno merecería un análisis minucioso imposible de ofrecer aquí. Por eso invitaré al lector a buscar y a escuchar estas obras con atención.

- György Ligeti, *Continuum para clavecín* (1968). Esta pieza breve y espectacular, que ya he mencionado, explota mu-

chas de las posibilidades sonoras del instrumento, y en especial ese aspecto suyo de «máquina de coser» (tal como indica el propio compositor). Algunos de los comentarios de Ponge citados antes se adecúan perfectamente al clavecín de *Continuum*: «música de caja de música», «mecánico pero a la vez mecanizante». La obra de Ligeti revela las cualidades sonoras que Ponge descubría en las cadencias del *Concierto n.º 5* de Bach. A lo que añadiríamos: Ligeti presenta estéticamente el clavecín según las categorías de Ponge (aunque sin ser consciente de ello).

- Péter Eötvös, *Triangel*, para triángulo y conjunto orquestal (1993). Toda la obra se sirve del timbre del triángulo en una construcción sutil y transparente junto a otros veintisiete instrumentos. La originalidad proviene de haber elegido uno de los instrumentos más limitados que quepa imaginar, el triángulo, para confiarlo a un «percusionista creativo» y llevar a cabo una «acción» que supone una promoción tanto ontológica como organológica del triángulo.

- Pierre Boulez, *Sur Incises*, para tres pianos, tres arpas y tres percusiones (1998). La estructura en tres grupos, formados cada uno por tres instrumentos percutivos (arpa, piano, percusiones), permite el despliegue de múltiples reverberaciones en el seno de cada grupo y entre los tres. En esta pieza tan enérgica, cada instrumento colabora en la presentación de los otros dos de su grupo, con sus diferencias sonoras y percusivas.

Sin duda podrían aportarse otros muchos ejemplos. Los compositores del siglo XX llevan en muchas ocasiones al límite las posibilidades de los instrumentos. Lo cual, por lo demás, contribuye a su presentación: el instrumento «suena» de otra manera y, también, «existe» de otra manera. Es por ejemplo el caso del fagot en registro sobreagudo del comienzo de *La consagración de la primavera* de Stravinski, y lo fue del contrabajo y después de la tuba en papeles solistas al principio del movimiento lento de la *Sinfonía n.º 1* de Mahler.

## 5. DEL «SIMPLE USO» DEL INSTRUMENTO A SU AUTOMANIFESTACIÓN

¿Puede el instrumento no ser presentado? Lo cierto es que muy raramente funciona como mero instrumento inmerso en su instrumentalidad. La razón es esa particularidad, que le es propia, por la que debe constantemente ser manipulado a lo largo de la obra que interpreta (caso único, como insistiré en señalar, en el mundo de las artes). Particularidad que en gran medida se ha hecho opaca desde que nos hemos acostumbrado a escuchar la música en circunstancias acusmáticas (es decir, sin percepción visual de las fuentes sonoras reales de los sonidos escuchados, tanto vocales como instrumentales), es decir, desde la época de la música grabada o transmitida a distancia. Hasta finales del siglo XIX únicamente podía escucharse música en directo; salvo en las muy contadas ocasiones de ocultación visual voluntaria (música de mesa interpretada en una habitación cercana, música escénica interpretada desde bambalinas, orquesta oculta en Bayreuth), el oyente veía hacerse ante su mirada la música que escuchaba. Los instrumentos estaban siempre presentes. La distinción entre presencia (física) y presentación (estética) resultaba tanto más clara por cuanto no existía la posibilidad de escucha acusmática.

Lo que se presentaba a la conciencia de un oyente occidental entre los siglos XIII y XVIII era el instrumento en su cuerpo físico (ya se tratara de un piano o de la corneta renacentista). La presentación estética del instrumento consiste en hacer percibir su cuerpo musical oculto tras su cuerpo físico. Lo que el espectador ve físicamente es el cuerpo físico (el único visible), ese cuerpo físico que es el único fenoménicamente presente. La presentación estética tiene como objetivo hacer existir, en la conciencia del oyente, el cuerpo propiamente musical (e invisible) del instrumento. La presentación estética no es una explicación técnica de las cua-

lidades acústicas o musicales del instrumento. Es un acontecimiento a la vez artístico y ontológico: dar existencia al instrumento en cuanto que instrumento en la conciencia musical del oyente. Al ser tocado, el instrumento no sólo hace existir la obra, sino que al mismo tiempo que produce el sonido actúa (en el sentido en que actúa un actor sobre el escenario) como aquello que produce el sonido. Se advierte de ese modo cierta circularidad ontológica entre obra e instrumento: la obra otorga plena realidad al instrumento, al igual que el instrumento otorga plena realidad a la obra (este punto se tratará con mayor amplitud en el último capítulo del libro).

Sin embargo, deben señalarse dos razones que convierten la idea de «presentación estética» en un concepto de difícil manejo.

Por un lado, como he destacado, la presentación estética no se presenta a sí misma como presentación, contrariamente a la presentación discursiva. El profesor que dice «voy a explicar» presenta, mediante este común inciso metadiscursivo, su presentación como presentación, su explicación como explicación. El compositor que escribe su partitura de manera que presenta estéticamente el clavecín o el acordeón no está diciendo, como es evidente, «voy a presentar el clavecín, voy a presentar el acordeón». Uno puede estar seguro de encontrarse frente a una presentación discursiva (puesto que se establece como tal), pero no puede estar completamente seguro de encontrarse frente a una presentación estética (puesto que su naturaleza es ocultarse). No me cabe duda de que Bach quiso realizar deliberadamente la presentación del clave en su *Concierto n.º 5*, o Berio realizar deliberadamente la presentación del trombón en su *Sequenza n.º 5*, pero no puedo demostrárselo a quien no escuche estas obras como yo lo hago. Se trata de una presentación «estética» sensible, en donde «la sensación» es la única juez posible. Simplemente he propuesto algunas razones para de-

mostrar que esa sensación puede explicarse, argumentarse e incluso justificarse.

Por otro lado, aunque la diferencia conceptual entre «simple utilización» y «presentación estética» de los instrumentos esté clara, la realidad musical demuestra una incuestionable continuidad entre el uso de un instrumento y su presentación. De ningún modo puede hablarse aquí de insuficiencia conceptual o de resistencia de la realidad frente al concepto. Se trata más bien de una paradójica característica del concepto de utilización (o de uso). San Agustín lamentaba que no quepa contentarse con el uso (*uti*) de las criaturas, plantas y animales sin también gozar de ellas (*frui*), puesto que sólo es justo gozar del Creador. Pero el uso de cualquier objeto desborda siempre su mera utilización. Ningún uso de un objeto puede limitarse a su estricta utilidad. Difícilmente puede usarse un instrumento musical sin presentarlo, al menos hasta cierto punto y en circunstancias no acusmáticas. Y al mismo tiempo no existe presentación estética que sea sólo presentación: es preciso tocar el instrumento, es decir, usar el instrumento que se presenta.

La presentación estética no consiste por tanto en un acontecimiento que se oponga radicalmente a la no presentación. No estamos ante una disyunción binaria sino en un esquema de continuidad donde la actitud de escucha y la atención estética juegan también un papel. El uso de un instrumento musical tiende a presentarlo. Y esta presentación del instrumento puede conllevar un sentido metafísico de «autopresentación». Adolf Portmann, en unos artículos que llamaron la atención de Jacques Dewitte, desarrolla la idea de una tendencia natural del ser vivo, del animal, a la autopresentación, a una «manifestación de sí» desligada de toda referencia a la utilidad y desprovista de todo destinatario (*unadressiert*).[1]

[1] Jaques Dewitte, *La Manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, París, La Découverte, 2010, en especial caps. I y V.

Mi razonamiento acerca del concepto de «presentación» es en gran medida deudor de las ideas de Dewitte. ¿Y si el instrumento musical, al igual que el animal, tendiera a emanciparse de su estatuto subsidiario como productor de sonidos para hacerse valorar por sí mismo?

¿Qué significaría limitarse a usar un instrumento musical? ¿Qué se entendería por «simple uso» del instrumento? Se entendería hacer uso del mismo sin más para producir los sonidos que desea el compositor o a los que aspira el improvisador. Es ese «sin más» lo que no me parece posible. Cuanto está tocando, el músico no se limita a producir los sonidos requeridos; al mismo tiempo pone de relieve su talento, su virtuosismo, destacando el valor de ciertas particularidades acústicas o musicales de su instrumento. Y, sobre todo, el instrumentista sabe que sólo está explotando una parte de las enormes posibilidades del instrumento. La presentación estética del instrumento supone también un modo de expresar las posibilidades del instrumento, latentes bajo la restringida realidad sonora que de momento está invitado a producir.

## 6. PRESENTACIONES TRANSGENÉRICAS DEL INSTRUMENTO

Los instrumentos pueden también ser «presentados» en obras no musicales, de las cuales ya he citado unos cuantos ejemplos más arriba, así como en el primer capítulo del presente libro («transferencia de inventiva» de la organología a la literatura y las artes). Así, nos son presentados tanto inactivos como en el momento de ser tocados. Como ilustración del primer caso citaría el capítulo VII de *Doktor Faustus* de Thomas Mann. El narrador describe un almacén de instrumentos, un «paraíso silencioso, en el que bajo cien formas distintas se anunciaban los más armónicos

sonidos».[1] De entrada, los instrumentos musicales aparecen nimbados por la magia: yacen en silencio, pero sus muy variadas formas anuncian y prometen las sonoridades más refinadas. En este paraíso de formas percibidas y de sonidos imaginados cabe encontrar «todo lo que ganguea, rechina, gorjea, zumba y retumba».[2] El narrador nos conduce entre celestas, violines italianos, contrafagots y flautas, cornetas de pistones, clarinetes y cornos ingleses, arpas modernas a pedales dotadas de mecanismos de Érard, y percusiones en número abrumador, tambores, juegos de campanillas, castañuelas, bombos, timbales, triángulos, tam tams; y aparecen también instrumentos raros como la *viola alta*, el *violone*, címbalos chinos y turcos, «un par de trompas de bronce retorcidas como cuernos de toro» o instrumentos antiguos por entonces poco comunes, como el oboe de amor.

Resulta más difícil presentar sensiblemente, por medios literarios, un instrumento en estado activo, mientras es tocado; resulta más complicado «hacer escuchar» la interpretación y el sonido de un instrumento que simplemente describirlos (aunque los meros nombres suenan a promesas musicales). En *La broma*, Kundera presenta estéticamente el címbalo, inscribiéndolo en un contexto social y político complejo y ambiguo, lo que permite conferirle cierto dinamismo; esta presentación es evidentemente parcial, al centrarse cualquier presentación estética en un aspecto del objeto. Hoffmann presenta por su parte instrumentos en el momento de sonar, un violín (*El consejero Krespel*) o un clavecín (*El mayorazgo*). La presentación resulta más difícil si el instrumento se nos presenta mientras el intérprete lo toca.

[1] Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Estocolmo, Bermann-Fischer, 1947, p. 67 [*Doktor Faustus*, trad. Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 51].

[2] *Ibid.*, p. 66 [p. 49].

Los ejemplos son aún más abundantes al margen de la literatura, y en especial en las artes plásticas. Las cuestiones de iconografía musical son propias de una especialidad académica tan rigurosa como cualquier otra, pero la percepción de la dimensión presentativa de las representaciones del instrumento revela otra aproximación distinta a la iconográfica. La *Santa Cecilia* de Rafael puede entenderse como la presentación estética de los instrumentos entendidos desde su materialidad, como obstáculos para la pura espiritualidad del alma. Las representaciones plásticas de instrumentos son a menudo apreciadas por su valor documental (como las representaciones de instrumentos griegos en las innumerables ánforas y recipientes similares). Por otra parte es preciso mantener cierto escepticismo en lo referente a la interpretación histórica y organológica de tales representaciones: el pintor, grabador o escultor puede, perfectamente, no haber tenido la habilidad necesaria para representar con la deseable exactitud algunos aspectos técnicos de los instrumentos; sobre todo, la representación de un instrumento musical en un utensilio de uso cotidiano, en una tablilla o en una construcción podía obedecer a múltiples razones, entre las cuales ciertamente no se incluía la voluntad de suministrar conocimientos precisos a los arqueólogos, musicólogos e historiadores futuros. Por eso el cotejo y el contraste de fuentes constituyen medios para valorar la información potencialmente reunida en las representaciones plásticas de los instrumentos musicales.

El cine ofrece también muchos ejemplos de presentación estética de los instrumentos (presentación que sólo puede alcanzar a la música diegética, que suena integrada en la acción dramática). Los films musicales ya citados (*Crónica de Anna Magdalena Bach*, de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, o *Todas las mañanas del mundo*, de Alain Corneau) son buenos ejemplos de presentación cinematográfica de los instrumentos. Se trata por otra parte de formas

bastante complejas de presentación estética, en la medida en que algunas de las piezas musicales interpretadas en una película pueden entenderse propiamente como presentaciones musicales del instrumento (el clavecín en el *Concierto n.º 5* de Bach, o quizá la viola de gamba en *Les Pleurs* de Monsieur de Sainte-Colombe). No se trata de una presentación en segundo grado (presentación cinematográfica de una presentación musical del instrumento), sino más bien de una presentación paralela (la presentación cinematográfica se sitúa en un plano diferente a la presentación musical que ella pone en escena y registra). Algunos filmes no «musicales» pueden igualmente ofrecer destacados ejemplos de presentación estética, como la ya citada *La strada* de Fellini. Esta película presenta numerosos instrumentos (trompeta, trombón, «violín de faltriquera») con una función precisa en el drama, pero la forma en que se utilizan adquiere valor de presentación estética. Cabría también recordar *Ensayo de orquesta*, del mismo realizador; pero este film supone en todo caso una presentación estética de la dirección orquestal y de las tensas relaciones de los músicos entre sí y con su director, más que una presentación estética de los propios instrumentos.

Las obras plásticas o las representaciones inspiradas en instrumentos, como las de Charlotte Moorman, Arman o Christian Marclay evocadas en el primer capítulo, pueden igualmente comprenderse como presentaciones estéticas transgenéricas del instrumento musical: el desvío de los usos habituales y las representaciones controvertidas también son formas de presentación estética, e incluso «hiperestéticas» (Marianne Massin), del instrumento.

## 7. PRESENTACIÓN ESTÉTICA DEL INSTRUMENTO «IN ABSENTIA»

Como conclusión de este capítulo me gustaría ocuparme de un caso especialmente interesante: la pieza *Salut für Caudwell*, extraída del tríptico *More Mouvements für Lachenmann*, de Xavier Le Roy.[1]

El dispositivo propuesto por Le Roy en *Salut für Caudwell* es el siguiente: en el escenario aparecen dos sillas y dos atriles, con sus respectivas partituras. Un doble biombo oculta la parte trasera del espacio. Entran dos artistas, se sientan y comienzan a imitar los movimientos de los músicos (por lo que parece, de dos guitarristas).[2] Al mismo tiempo se escucha una música para guitarra (aunque a veces podría pensarse en unos *pizzicati* de violín), acompañada (al comienzo de la obra) por unas declamaciones vocales ininteligibles. El espectador se pregunta si tales sonidos están grabados y surgen de altavoces o son producidos en directo por unos músicos escondidos tras los biombos (la respuesta vendrá al final del espectáculo, cuando los dos verdaderos guitarristas salgan a saludar junto a los artistas). Pero a la vez se pregunta si los dos artistas son actores o bailarines (no instrumentistas), o si son guitarristas. La relación entre los sonidos escuchados y los gestos mostrados se antoja problemática. El es-

[1] El conjunto del tríptico de Xavier Le Roy, por entero inspirado en obras de Helmut Lachenmann, incluye asimismo *Pression* para violonchelo solo y *Gran Torso* para cuarteto de cuerda. La pieza *Salut für Caudwell* fue producida en 2005 (coproducción Le Kwatt, In situ productions-Wiener Taschenoper); dura aproximadamente veinte minutos. El tríptico completo fue acabado en 2008. Lachenmann compuso *Salut für Caudwell*, para dos guitarras, en 1977. Mi agradecimiento a Frédéric Pouillaude, quien me ha dado a conocer el trabajo de Xavier Le Roy, y en especial esta composición.

[2] A lo largo de esta exposición serán denominados «los artistas». El espectador no sabe si se trata de músicos, de mimos, de bailarines o de actores.

pectador está inmerso en una situación acusmática: escucha sonidos sin percibir la fuente sonora (e ignorando por completo la naturaleza de esa fuente: grabación o directo); pero esta situación acusmática es intensificada por otra aún más intrigante, como es ver gestos que sólo pueden tener como objetivo producir sonidos, pero en ausencia del instrumento que permitiría transformar tales gestos en sonidos, producir sonidos gracias a esos gestos.[1]

La primera idea que viene a la cabeza es que los artistas (visibles) imitan los gestos reales realizados en directo por los músicos (invisibles) o que han sido realizados por unos músicos a los que se ha grabado. El interés de la actuación residiría en la disociación del gesto (visible) y del sonido escuchado (cuya producción se mantiene invisible), tratándose entonces de una disociación de tipo mimético. La actuación reuniría así elementos de mimo (con la salvedad de que se escuchan los sonidos) y de una sofisticada forma de *air guitar*. Según esta primera hipótesis, lo fundamental en esta propuesta artística sería la precisión mimética: sin el apoyo físico del instrumento el artista debe copiar cada gesto, hasta el menor detalle, a partir de los gestos reales que tendría que realizar si tuviera el instrumento entre las manos (en cuyo caso los artis-

[1] Esta disposición disgregada parece haber tenido lugar en el siglo XIX, tal vez en un contexto de café concierto, y en todo caso en un contexto lúdico o cómico, si se tiene en cuenta una enigmática comparación propuesta por Bergson: «Se representan movimientos moleculares que se realizan en el cerebro; la conciencia surgiría a veces de ellos sin que se sepa cómo e iluminaría su huella al modo de una fosforescencia. O bien se pensará en ese músico invisible que toca detrás del escenario mientras el actor toca un piano cuyas teclas no suenan en modo alguno: la conciencia vendría de una región desconocida a superponerse a las vibraciones moleculares, como la melodía a los movimientos con ritmo del actor», Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, PUF, 2007, p. 111 [*Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios, Salamanca, Sígueme, 1999, p. 108]. Mi agradecimiento a Nassim El Kabli, quien me ha sugerido este vínculo.

tas serían realmente guitarristas); la presencia de partituras, cuyas páginas a veces pasan los artistas, acreditaría tal hipótesis. Hipótesis que, por otra parte, podría aplicarse a otras propuestas de Le Roy, como por ejemplo *La consagración de la primavera*, también basada en la imitación (reproduciendo los gestos de un director de orquesta).

En los primeros minutos del espectáculo los artistas parecen realizar los gestos que habría que efectuar a la guitarra con el fin de producir los sonidos realmente escuchados. La actuación tendría así como objetivo separar el gesto instrumental de toda efectividad y utilidad, para mostrarlo en forma de gesto y expresar así su eventual belleza o fuerza plástica, confiriéndole un sentido coreográfico. Según esta primera hipótesis, el gesto instrumental se nos presentaría con una suerte de transparencia cognitiva y estética en verdad notable. En su materialidad, el instrumento no constituye un obstáculo (visualmente hablando) para ciertos movimientos por lo común difíciles de ver, como por ejemplo los efectuados con el antebrazo: es la totalidad del complejo gestual realizado por un guitarrista para producir determinado motivo, ritmo o acorde lo que se ofrecería, sin pantalla interpuesta, a la percepción visual.

Esta primera hipótesis, no obstante, resulta enseguida desmentida por el desarrollo de la propia actuación. Se descubren al poco tiempo ciertos desajustes entre gestos y sonidos, evidentes incluso para un espectador escasamente conocedor de las técnicas guitarrísticas. De repente surge la duda, que se convierte en certeza cuando se ve a los artistas bajar los brazos, levantarse y fingir una breve riña o hacerse señas desentendiéndose de la guitarra. La hipótesis de la «disociación mimética» queda entonces del todo refutada para dejar paso a otra: los gestos realizados por los artistas no imitan (o al menos no siempre) los gestos instrumentales, de modo que es preciso establecer una relación más compleja con la música que se escucha. Denominaremos a esta segunda hipótesis

«disociación no mimética». Disociación que no debe entenderse en términos de autonomía. Resulta factible pensar que esta gestualidad compleja mantiene con la música escuchada algún tipo de relación. Cabe suponer que no existe un simple principio de correspondencia entre gestos y sonidos, sino un principio variable aplicable a cada parte de la actuación. En ciertos momentos los artistas imitan los gestos instrumentales que permiten producir los sonidos que se escuchan; en otros, producen gestos no miméticos desprovistos de cualquier relación con los sonidos escuchados (en estos casos lo que se pretende es el contraste manifiestamente no mimético entre gesto y sonido, lo cual sin duda incluye una dimensión cómica o humorística); y en ocasiones producen gestos no miméticos pero que mantienen con los sonidos escuchados relaciones complejas que van más allá del simple contraste. Puesto que estos últimos son los momentos probablemente más fascinantes desde el punto de vista de la filosofía instrumental me gustaría profundizar en ellos. El término *momento* no es por lo demás del todo correcto: más bien habría que hablar de elemento, en la medida en que a) hay dos artistas, uno de los cuales realiza gestos miméticos y el otro no miméticos, y por lo tanto dos lógicas gestuales; y en que b) algunos gestos son en parte miméticos (el movimiento del brazo pero no el de la mano, por ejemplo). Los «momentos» o «elementos» se entremezclan en ocasiones del modo más intrincado.

Llegados a este punto me serviré de algunas ideas desarrolladas por Jerrold Levinson con respecto al tema del «gesto instrumental» (que prefiere denominar «gesto ejecutivo»).[1]

[1] Véase Jerrold Levinson, «Authentic Performance and Performance Means» (1982), *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; *id.*, «Sound, Gesture, Space, Emotion, Music», en: *Contemplating Art*, Oxford, Clarendon Press, 2006 [«Sonido, gesto, espacio y la expresión de la emoción en la música», en: *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, trad. Francisco Campillo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, s. p.]; y «L'instrument de musique: réflexions sur le geste, l'écoute

La principal idea de Levinson es que la expresividad musical se basa en el hecho de que los acontecimientos musicales escuchados (que Levinson denomina «gestos musicales»: la melodía que asciende o desciende, por ejemplo) recuerdan a los actos o gestos humanos expresivos (un movimiento de la mano que expresa, de modo comportamental, una emoción o estado de ánimo). Pero, sobre todo, los «gestos musicales» se hacen plenamente audibles cuando se tienen en cuenta los gestos instrumentales necesarios para producir los sonidos en cuestión. Tal como escribe Levinson:

> Se trata más bien de que esos gestos, que en aras de la claridad llamaré gestos *musicales* son en parte una función de los gestos *ejecutivos* que imaginamos correctamente al escuchar un fragmento dado. En otras palabras, los gestos que acertamos a oír en un pasaje musical, de los cuales depende nuestra valoración de su expresividad emocional, están parcialmente *determinados* por lo que consideramos que están *literalmente* haciendo quienes interpretan, «tocan», el pasaje.[1]

Uno puede legítimamente mostrar sus reservas ante la yuxtaposición del empleo de la palabra *gesto* en sentido literal (el gesto instrumental) y en sentido figurado (el movimiento o direccionalidad de la música), pero la idea de fondo no deja de ser interesante. Nuestra percepción sensible de la música como forma expresiva estaría en parte determinada por las presuposiciones (que no tendrían por qué ser téticamente conscientes) que nos haríamos en relación con los instrumentos utilizados y con los gestos realizados por el instrumentista. Levinson cita como ejemplo el *Larghetto* de la *Sonata en la menor* para flauta dulce contralto de Händel: el gesto sinuo-

---

et la création», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2560>.

[1] *Id.*, *Contemplating Art*, *op. cit.*, p. 142 [s. p.].

so de la música se corresponde a su juicio con el gesto sinuoso y elegante del brazo del flautista.[1] En términos leibnizianos, ambos gestos se entre-expresan.

La idea me parece verdaderamente cautivadora y puede ayudarnos a entender el trabajo de Xavier Le Roy. Desde luego, es posible suponer que en ciertos pasajes los artistas (los que se ven en escena) están imitando no los gestos efectivamente necesarios para la producción del sonido, sino los gestos «ejecutivos» que la música sugiere, como si determinado motivo escuchado remitiera a determinado gesto (distinto al gesto instrumental efectivo), como si ese motivo hubiera debido producirse mediante ese gesto (y no mediante el gesto efectivo), o mejor dicho: como si ese motivo musical resultara más elocuente, más expresivo, al suponerlo producido por ese gesto (efectuado por los artistas en escena, a la vista de los espectadores) y no tanto por el gesto efectivo (efectuado tras el biombo por los auténticos músicos, a los que no es posible ver). Según esta hipótesis, el acento se desplazaría del gesto al sonido: por una parte, los gestos de los artistas están ciertamente «liberados» de cualquier referencia a un sonido a producir, pero por otra (más relevante en este punto de nuestro comentario) la percepción del sonido se modifica por la visión del gesto que, sin embargo, no produce ese sonido (pero que habría podido o habría debido producirlo). ¿Se escucha del mismo modo una mazurca de Chopin cuando la vemos interpretada por un pianista, con la mayor sobriedad gestual, que cuando la vemos tocada con todo el arsenal «romántico» de contorsiones, muecas, movimientos de cabeza y gesticulaciones exageradas, arsenal al que tan aficionados son algunos intérpretes (suponiendo que las interpretaciones sean musicalmente idénticas, por poco verosímil que sea tal suposición)? La respuesta es ciertamente «no». La propuesta artística de Le Roy advierte y

[1] Georg Friedrich Händel, *Sonata en la menor*, op. 1, n.º 4.

reafirma este pequeño error que en ocasiones la percepción visual de los gestos del intérprete puede introducir durante la audición de una pieza musical.

En los momentos miméticos de la pieza de Le Roy puede hablarse de presentación estética del gesto instrumental, e incluso del propio instrumento. Presentación: por definición un espectáculo que se desarrolla sobre un escenario y ante un público. Presentación estética: tiene lugar recurriendo a medios sensibles y no discursivos. Presentación estética del gesto instrumental: el gesto, separado del instrumento sobre el cual en principio se ejerce, pasa a situarse en el centro de atención del espectador. Es el sentido obvio de *Salut für Caudwell*: dar a ver lo que habitualmente no se ve (en el sentido amplio de «ver»): los gestos de los instrumentistas. No creo estar reduciendo el trabajo de Le Roy a ese sentido obvio; es incluso probable que su afán no sea tanto presentar estéticamente los gestos instrumentales como convertir esos gestos en objeto de una coreografía. Pero al coreografiar esos gestos también los está presentando, y con mayor claridad en la medida en que aparecen disociados de toda producción real de sonidos y se ejercen sobre el vacío (sin instrumentos).

Sin embargo, esta actuación supone antes que nada una presentación del instrumento: una presentación en su ausencia y mediante su ausencia. La pura y simple ausencia del instrumento viene a ser un modo de presentación radical y en extremo eficaz: no podemos dejar de pensar en el instrumento puesto que «lo» escuchamos (más exactamente, escuchamos los sonidos que produce) sin verlo. Desde luego, no podemos observar el instrumento, estudiarlo, ni aprender nada sobre él: sencillamente no está. Pero presentación no significa «conocimiento»: presentación significa captación (estética en este caso) de una presencia y de un modo de presencia. Desde el punto de vista cognitivo, una presentación discursiva (una clase, un texto teórico) será siempre mejor

que una presentación estética. Gracias a los gestos, que dibujan en el aire la forma de su objeto ausente y que esbozan su modo de funcionamiento, nuestra conciencia se remite al instrumento. Sin duda un simple mimo lo haría igualmente bien—igualmente bien, pero de manera diferente: la música escuchada acusa la ausencia del instrumento y la rodea de extrañeza (por más que la ausencia del objeto resulte ser condición inexcusable del mimo)—. Así pues, en *Salut für Caudwell* de Xavier Le Roy se descubre un ejemplo muy valioso de presentación estética del instrumento musical (en el presente caso, de la guitarra y, en general, del instrumento como condición necesaria de la música).[1]

Sin embargo, no quisiera rebajar la propuesta de Le Roy considerándola únicamente como un caso de presentación estética. Este concepto se demuestra operativo para explorar algunos aspectos de esta actuación, pero no agota sus posibilidades. El espectáculo puede abordarse de otra forma, como una exploración sensorial de las distintas relaciones causales que se establecen entre sonido y gesto. El caso más característico es la producción del sonido mediante un gesto adecuado; igualmente simple es el caso contrario de la ausencia de cualquier relación entre sonido y gesto: simplemente se superpone una secuencia sonora y una secuencia gestual sin vínculo alguno, incluyendo los casos límite en los que una de las dos secuencias falla (en ciertos momentos de la obra la música prosigue pese a que los artistas permanecen inmóviles, unas veces rígidos y otras hastiados; en otros momentos los artistas hacen gestos sin que suene la música). A estos

[1] Un análisis más completo debería considerar el papel de las partituras, de las cuales el espectador solo puede ver el exterior. ¿Hay algo escrito en ellas, puesto que los artistas sobre el escenario pasan sus páginas como si estuvieran leyéndolas con fines interpretativos? El desajuste entre los sonidos escuchados y los gestos realizados entraña una organización al margen de la partitura, cuya función es precisamente regular los gestos según los sonidos que deben producir.

dos casos se añaden otros muchos en los cuales los gestos y los movimientos efectuados por los artistas no tienen la menor relación de tipo instrumental u organológico con la música escuchada. Pero en ocasiones se tiene la impresión de que el gesto es producido por el sonido (en especial cuando los artistas parecen estrujar o triturar): no estoy diciendo que el gesto exprese el sonido o que «se deje llevar» por él, sino más bien que parece producido por el sonido, como si fuera una inversión mágica de la causalidad. Y ocurre también que el sonido resuena como si se tratara de un objeto material que los artistas se lanzaran espacialmente, como quien lanza una pelota.[1] Debe señalarse que los tipos de gestos movilizados en el espectáculo son verdaderamente variados, y a menudo se hacen eco unos de otros o contrastan entre sí (gestos mecánicos, los artistas tienen apariencia de marionetas animadas o manipuladas por la música; amplios o limitados; enérgicos o flojos; suaves o brutales; centrados en el instrumento ausente o en el cuerpo, cuando los artistas se frotan las pantorrillas o se rascan la cabeza). Los gestos de ambos artistas se encuentran casi siempre «en fase» o «en paralelo», como dos músicos que tocaran juntos (los casos de discordancia adquieren así mayor relieve). Hacia el final de la actuación, por último, los artistas parecen estar tocando ya no la guitarra sino un instrumento horizontal que fuera rozado o acariciado, como si la música escuchada en ese momento remitie-

[1] No puedo dejar de recordar aquí la secuencia final de *Blow-Up* de Antonioni. Dos personajes (un chico y una chica), en una pista de tenis enrejada, juegan sin pelotas ni raquetas. Otros personajes, así como el fotógrafo Thomas, protagonista del film, observan la pseudopartida. En cierto momento la pelota atraviesa supuestamente la reja para perderse entre la hierba de los alrededores, y la chica le pide al fotógrafo, recurriendo a gestos y a mímica, que vaya a buscarla (la secuencia es muda); él obedece, haciendo como si la encontrara y la recogiera para enviársela a los jugadores. Primer plano del rostro del fotógrafo mientras se oye el ruido de una pelota con la que se juega y después «The End». La pelota de tenis ha sido dos veces «presentada» en su ausencia; mediante los gestos y mediante los sonidos.

ra a un instrumento productor a la vez nuevo y desconocido, un instrumento de cuerdas acariciadas.[1]

¿El modo de «presentación estética» que se descubre en *Salut für Caudwell* consiste en una presentación intragenérica o transgenérica? ¿Esta propuesta de Le Roy se ubica mayormente en el espacio de la música, de la danza o del teatro? Tengo la impresión de que la obra supera esas divisiones para abrazar las tres artes a la vez.[2]

Estas diferentes presentaciones estéticas del instrumento, ya sean intra o transgenéricas, se produzcan *in presentia* o, excepcionalmente, *in absentia*, se corresponden en cada caso con uno o varios instrumentos concretos. Lo que se presenta sensiblemente es un ente concreto y no un universal lógico. Estas presentaciones apuntan sin duda algunas verdades

[1] Tradicionalmente se distingue entre instrumentos de cuerdas frotadas (violín, violonchelo), cuerdas pulsadas (clavecín, guitarra, arpa, cítara) y cuerdas batidas (piano, salterio).

[2] Cabría situar *Salut für Caudwell* en el marco ampliado de una teoría sobre las relaciones entre música y danza. La obra se aleja en dos grados de esa teoría «proyeccionista» según la cual los movimientos de los bailarines expresan espacialmente el movimiento de la música: 1) por una parte, porque los movimientos de los dos artistas se perciben espontáneamente como imitación o expresión no tanto del movimiento de la música como de la producción causal real de las secuencias sonoras escuchadas; y 2) por otra, porque algunos movimientos de los artistas se muestran a la reflexión como expresión no tanto de la producción causal real de las secuencias sonoras como, en todo caso, de lo que podría considerarse una producción causal imaginaria, movilizadora a veces de un tipo de instrumento o de unas técnicas interpretativas en sí mismas imaginarias. El primer caso invierte la causalidad, como si el efecto se convirtiera en causa de su causa; el segundo caso propone una suerte de aproximación subterránea o de acercamiento estético a una causalidad efectiva mediante una causalidad imaginaria ejercida sobre y mediante un instrumento musical propiamente imaginario (como si la música escuchada experimentara un aumento de legitimidad o de pertenencia, al ser supuestamente producida por los gestos que se ofrecen a la percepción visual del oyente).

generales sobre el cuerpo, el gesto y la plasticidad de los instrumentos. La presentación estética enriquece ampliamente nuestra sensibilidad, proporcionando importante materia a la reflexión: pero sólo un acercamiento racional puede dar forma a esos pensamientos meramente esbozados por la experiencia sensible. Es preciso por lo tanto pasar de una presentación estética de los instrumentos a una presentación discursiva («lógica», en vocabulario kantiano) del instrumento. Eso no significa que los miles de instrumentos puedan asimilarse sin problemas a una categoría única. Pero el largo recorrido realizado por los instrumentos humanos nos permite abordar el instrumento desde una perspectiva más directamente conceptual, discursiva y lógica.

II

# PRESENTACIÓN DISCURSIVA DEL INSTRUMENTO MUSICAL

Presentar discursivamente el instrumento musical no supone solamente proponer una definición. La presentación discursiva está conformada por el conjunto de tesis, argumentos y discusiones que versan sobre las problemáticas y conceptualizaciones del instrumento y que entran en juego en esas discusiones. Indudablemente, el enfoque científico (acústico) del instrumento incluye también su presentación discursiva.[1]

No pretendo de ningún modo buscar la esencia del instrumento musical. Mi objetivo se entenderá mejor con una comparación. En *¿Qué es un género literario?*, Jean-Marie Schaeffer demuestra que no puede establecerse una definición esencialista del concepto de «género literario».[2] Un género literario dispone de cuatro «lógicas» en cierto modo autónomas: cada texto depende hasta cierto punto de esas cuatro lógicas, con participación variable.[3] «Podemos alegrar-

[1] Tras el ya clásico estudio de Émile Leipp (*Acoustique et musique*, París, Masson, 1984 en su cuarta edición revisada), el libro *Acoustique des instruments de musique* de Antoine Chaigne y Jean Kergomard (París, Belin, 2008) ha tomado el testigo, en lengua francesa, en cuanto a relevancia en materia acústica se refiere. Este trabajo está destinado a lectores con un grado M2 en física teórica. Y en las enciclopedias musicales pueden encontrarse en general artículos de tono vulgarizador con buen nivel.

[2] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989. [Existe traducción en español: *¿Qué es un género literario?*, trad. Juan Bravo y Nicolás Campo, Madrid, Akal, 2006].

[3] «En teoría, cualquier texto responde a estas cuatro lógicas: 1. Es, en efecto, un acto comunicacional. 2. Tiene una estructura a partir de la cual se pueden extrapolar reglas *ad hoc*. 3. Se sitúa (salvo que se encuentre algún *Urtext*) respecto a otros textos, con lo cual posee una dimensión hi-

nos o sentirnos decepcionados por este pluralismo o por esta dispersión de la «teoría de los géneros». De todas formas, tenemos que acostumbrarnos».[1] *Mutatis mutandis*, lo mismo puede decirse del instrumento musical. Son diversas las lógicas del instrumento. El instrumento está fabricado para interpretar música—si bien algunos objetos musicales (que se utilizan como instrumentos musicales) no han sido fabricados *para* ello (la calabaza de Pierre Schaeffer) o ni siquiera pueden considerarse fabricados (las piedras empleadas por Péter Eötvös en *Steine*, 1985)—. Muchos objetos fabricados para producir o emitir música no pueden considerarse instrumentos *stricto sensu* (autómatas, cajas de música, órganos de cilindro, lectores de CD o MP3). El instrumento está ligado a una cultura y a unos valores no menos que a los prejuicios de esa cultura. Sin embargo, puede independizarse y ser adoptado por otras culturas musicales en principio exóticas (instrumentos africanos, latinoamericanos, australianos o asiáticos adoptados por el conjunto de instrumentos europeos, o instrumentos europeos adoptados por otras tradiciones de instrumentos). Está estrechamente vinculado a una época, pero una época posterior puede actualizar unas potencialidades hasta entonces insospechadas y recuperar un instrumento que se creía olvidado (el clavecín). E implica ciertas técnicas interpretativas y posturas corporales, pero prestándose sin embargo a algunas técnicas revolucionarias o cuando menos innovadoras (eso vale para cualquier instrumento). Cada intento de definición del instrumento parece apelar a su contraejemplo.

Pero no es menos cierto que las propuestas de definición resultan en algunos momentos útiles. Cuando se trata de una definición «nativa» (aportada, fuera del ámbito científico, por un miembro de la esfera musical) expresa, si no la

pertextual. 4. Por último, se parece a otros textos», Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 185 [p. 126].

[1] *Ibid.* [p. 126].

verdad del instrumento, sí al menos la representación que ese miembro en concreto se hace, y existen buenas razones para pensar que las representaciones que los músicos se hacen de los instrumentos forman parte también de la identidad de esos instrumentos. Cuando se trata de una definición con pretensiones científicas cabe esperar que, como mínimo, comprenda alguna faceta de la instrumentalidad del instrumento.

Mencionaré para recordarlos, y sin detenerme demasiado, los problemas metodológicos que acechan a cualquier proyecto de definición. La delimitación empírica, e incluso la clasificación de los objetos que se pretende definir, ¿puede y debe preceder al acto intelectual de definir? ¿Tal delimitación no implica implícitamente cierta predefinición? Y si, por el contrario, quiere evitarse esa predefinición ligada a la delimitación de los objetos, ¿no se corre el riesgo de proponer una definición todavía más arbitraria, a falta del necesario apoyo empírico? No parece inapropiado partir de un preconcepto de aquello que se pretende definir, y por lo tanto de una predefinición, pues ello no debería impedirnos rectificar a partir de los problemas de delimitación y clasificación que tal preconcepto haga posibles.

## 1. INSTRUMENTOS MUSICALES, INSTRUMENTOS DE INSTRUMENTOS Y OTRAS CATEGORÍAS

El concepto de «instrumento musical» resulta, en su uso habitual, en exceso flexible o poco claro como para acoger no sólo el arpa, los tambores de fricción y el clarinete, sino también la voz humana, el arco o el metrónomo. No obstante, todo son ventajas cuando se distingue cuidadosamente entre los diversos tipos de objetos, cuyos modos de participación en el proceso musical son muy diferentes: 1) los instrumentos musicales; 2) los instrumentos de los instrumentos; 3) los

accesorios; 4) los modificadores externos; y 5) lo que denominaría los instrumentos de la música.

1. Un instrumento musical es un artefacto (y no un órgano natural) que produce sonidos considerados musicales.

2. Algunos instrumentos musicales precisan, con tal de producir todos o una parte de los sonidos musicales que pueden producir, el empleo de otros objetos técnicos que pueden denominarse instrumentos de los instrumentos: como el arco en el caso de los instrumentos de cuerdas frotadas, las baquetas o mazas en el de las percusiones, los plectros o púas en el de los instrumentos de cuerdas pulsadas, el martillo en el de las campanas que se hacen vibrar desde el exterior (y no mediante un badajo interno). Un instrumento del instrumento no puede por sí mismo producir sonidos musicales: pero contribuye físicamente a producirlos al batir, frotar, raspar o pulsar todo o una parte del instrumento propiamente dicho.

3. Los objetos técnicos que permiten mantener el instrumento en buen estado (escobillas, cepillos lubricadores, resinas, fundas de protección, etcétera) o transportarlo de forma segura entran en la categoría de los accesorios. Incluyo aquí la pica del violonchelo (que propiamente hablando no forma parte del instrumento) y el resto de los eventuales accesorios que contribuyen al buen desempeño del instrumento durante la interpretación. Sin embargo, dejo fuera las herramientas de los luthiers: los accesorios han sido fabricados para el instrumentista y están directamente ligados a la práctica del instrumento (pero su fabricación o reparación no corresponde al instrumentista).

4. Denomino, a falta de un término mejor, «modificador externo» a las sordinas (las hay tanto para los metales como para los instrumentos de cuerda):[1] no son ni instrumento mu-

[1] Me refiero solamente a las sordinas desmontables. Las sordinas del piano están integradas en el instrumento y son, por lo tanto, modificadores internos del sonido.

sical ni instrumento del instrumento puesto que, aunque modifiquen físicamente el sonido, no contribuyen a producirlo (conviene observar que no sólo sirven para atenuar la intensidad del sonido, sino que también pueden alterar el timbre); y tampoco forman parte de la categoría de los accesorios. En mi opinión, y por extraño que parezca, el espacio de la sala donde se interpreta música debe incluirse igualmente en el concepto de modificador externo. Los fenómenos acústicos de reverberación, de difusión del sonido, de amortiguación o amplificación contribuyen en gran medida a modificar el sonido producido por los instrumentos: el espacio de la sala desempeña un papel de caja de resonancia externa del instrumento.

5. Los «instrumentos de la música» (no confundir con los instrumentos musicales) son objetos técnicos que contribuyen indirectamente, pero sin ejercer una causalidad física directa, a la ejecución musical. Tal es el caso del metrónomo, del diapasón, del afinador, de la batuta del director orquestal y, en el límite si se quiere, de los atriles e incluso de las partituras. Por el contrario, la sala de conciertos no entra en esta categoría puesto que ejerce, como acabamos de señalar, una causalidad física sobre el sonido producido. Es preciso también incluir en este grupo los artilugios (terroríficos en algunos casos) que sirven para ayudar al instrumentista a ejercitarse, y en especial los destinados a los pianistas: guiamanos, quiroplastos, dactilión, quirogimnasta de Martin, flexibilizador de dedos, etcétera. Es sabido que Schumann perdió un dedo por parálisis a causa de utilizar uno de estos dispositivos. El flexibilizador de dedos de Levacher d'Urclé (1846) permitía, por ejemplo, realizar ejercicios musculares para reforzar e igualar las capacidades de todos los dedos.[1] Estos artefactos han caído hoy prácticamente en el olvido.

[1] El Museo de la Música (París) posee un flexibilizador de dedos, así como otros artilugios del mismo tipo. Estos objetos se han convertido ya casi en materia de exposición.

La voz humana no pertenece a ninguna de estas cinco categorías. Pero no es por uso metafórico por lo que es llamada «instrumento» o «instrumento musical». Es de uso común en el lenguaje corriente, pero no puede validarse desde una óptica científica. Ciertos elementos plantean por otra parte problemas particulares, como las lengüetas (oboes, fagots, clarinetes, saxofones) y embocaduras (todos los metales). Son parte del instrumento, pero extraíbles y en contacto directo con los labios del instrumentista. Las embocaduras de los metales son como *interfaces* entre el instrumento y el instrumentista, en especial en los instrumentos «naturales» (sin orificios laterales, pistones ni llaves) de la época barroca, y desempeñan un papel primordial en la producción y control del sonido. Creo que deben considerarse como parte del instrumento.

A título de ejemplo, me gustaría examinar con mayor detalle el caso del arco. A primera vista parecería un ejemplo característico de instrumento del instrumento. Observándolo con mayor detenimiento se podría más bien pensar que el instrumento «violín» no está completo sin su arco; sin su participación puede sin duda tocarse, pero solamente en *pizzicato*, por lo cual se alteraría su esencia (de instrumento de cuerdas frotadas y excepcionalmente pulsadas pasaría a convertirse exclusivamente en instrumento de cuerdas pulsadas). El arco constituiría, por lo tanto, una parte integral del instrumento, pues el violín es un instrumento formado por dos partes físicamente separadas que se utilizan a la vez. El hecho de que los dos elementos del instrumento estén físicamente separados no supone en sí una objeción a la unidad del instrumento: los platillos, en los instrumentos sinfónicos europeos, se utilizan en parejas, constituyendo dos partes físicamente separadas y considerándose sólo el par de platillos como instrumento completo. Claro que, puede decirse en un tercer momento, esta comparación entre la pareja violín-arco y el par de platillos no resulta demasiado convincente por dos

motivos. Ambos platillos han sido: 1) fabricados por el mismo constructor; y 2) comprados juntos, precisamente como si fueran un «par». Sin embargo, el constructor de arcos y el luthier son dos individuos diferentes que ejercen oficios diferentes, y el violinista compra por separado el violín y el arco. Una vez concluido este razonamiento se habrá entendido que el arco supone desde luego un instrumento del instrumento y no una parte físicamente separada de un único instrumento.[1]

## 2. TRES DEFINICIONES SIGNIFICATIVAS DEL INSTRUMENTO

Partiré de tres definiciones especialmente significativas: las de Rousseau, Berlioz y Pierre Schaeffer.

### *Rousseau*

INSTRUMENTO Término genérico bajo el cual se engloban todos los cuerpos artificiales que pueden producir y variar los sonidos, a imitación de la voz. Todos los cuerpos capaces de hacer que el aire se agite por algún choque, y de excitar a continuación, con sus vibraciones, en este aire agitado, ondulaciones suficientemente frecuentes, pueden producir sonido; y todos los cuerpos capaces de acelerar o retardar estas ondulaciones pueden variar los sonidos. Hay tres maneras de producir sonidos en los instrumentos; a saber, por las vibraciones de las cuerdas, por las de ciertos cuerpos elásticos y por la colisión del aire encerrado en los tubos.[2]

[1] Sin embargo, citaré el caso especial del arco con cascabeles llamado *yerakokoudouna*, de Creta, que sirve para tocar cierta lira (puede verse un ejemplar en el Museo de Etnografía de Ginebra). Este arco, por sí mismo, puede producir música.

[2] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique, Œuvres*, París, Gallimard, 1995, vol. V, *s. v.* «Instrument» [*Diccionario de música*, trad. José Luis de la Fuente, Akal, Madrid, 2007, p. 243].

Esta definición resulta singular por varios motivos. Apuesta al mismo tiempo por lo artificial y lo vocal. El instrumento es definido como un «cuerpo artificial» (sin posibilidad por lo tanto de incluir la voz entre los instrumentos), pero es completamente subsidiario de la voz («a imitación de la voz»). Esta precisión resulta por lo demás bastante ambigua. Quizá Rousseau quisiera decir que el instrumento debe imitar el timbre de la voz humana, pero entonces habría mucho que objetar (es difícil imaginar cómo un tambor podría imitar la voz); o tal vez deseara señalar—a mi juicio, esta segunda versión es la correcta—que el instrumento imita no la sonoridad de la voz sino la capacidad vocal para «producir y variar los sonidos». Un instrumento cuyo sonido no tiene nada de humano puede variar los sonidos que produce del mismo modo en que la voz humana varía los suyos. Pero su definición prosigue, y precisa el sentido de «variar los sonidos»: «acelerar o retardar estas oscilaciones». Así pues, la música es antes que nada canto y vocalidad. El artículo «música» del mismo *Diccionario* confirma esta interpretación:

> También es muy probable que la música vocal haya surgido antes que la instrumental, si es que entre los antiguos hubo alguna vez una música verdaderamente instrumental, es decir, realizada exclusivamente para los instrumentos. Los hombres, antes de haber descubierto ningún instrumento, no sólo han debido indagar sobre los diferentes tonos de su voz, sino que han debido aprender en buena hora, por el trato natural con los pájaros, a modificar su voz y su garganta de una manera agradable y melodiosa. Tras esto, los instrumentos de viento han debido ser los primeros en inventarse. Diodoro y otros autores le atribuyen su invención a la observación del silbido de los vientos en las cañas u otros tubos de las plantas.[1]

[1] *Ibid.*, *s. v.* «Musique» [p. 284].

La precedencia cronológica concedida a la invención de los instrumentos de viento, más cercanos a la voz que los demás, supone otra muestra del vocalismo de Rousseau; pero la musicalidad («variar los sonidos», «modificar la voz») de la voz humana no es en sí misma anterior, puesto que proviene de la imitación del concierto de los pájaros. ¿Con el argumento animalista se pretende enraizar más profundamente aún la música en una dinámica originaria de la naturaleza?

Es sabido que Rousseau concedió muy poca importancia, en el *Diccionario de música*, a los instrumentos. Y da la sensación de que el motivo es pueril:

> El lector no encontrará en esta obra artículos sobre dichos instrumentos [los de la música griega, de los que Rousseau acaba de hacer un listado bastante amplio],[1] ni tampoco sobre los que se usan en la música moderna, cuyo número es excesivo. La parte instrumental, de la que se había encargado otra persona, al no entrar en el plan inicial de mi trabajo para la *Enciclopedia*, me ha desalentado, por la extensión de los conocimientos que exige, de reponerla aquí.[2]

El recurso a la profusión (¡demasiados instrumentos!) es ciertamente real, como yo mismo he señalado, y a la vez de escaso valor: esa plétora de instrumentos no impide la elaboración de tipologías (Rousseau recuerda, con todo, la clasificación de instrumentos de cuerda, instrumentos de viento

[1] *Ibid.*, *s. v.* «Instrument», p. 863 [p. 243]: «Los instrumentos con cuerdas, entre los antiguos, eran muy numerosos; los más conocidos son los siguientes: *lyra*, *psalterium*, *trigonium*, *sambuca*, *cithara*, *pectis*, *magas*, *barbiton*, *testudo*, *epigonium*, *simmicium*, *epandoron*, etcétera [...] Como principales instrumentos de viento, tenían los llamados *tibia*, *fistula*, *tuba*, *cornu*, *lituus*, etcétera. Los instrumentos de percusión eran los que llamaban *tympanum*, *cymbalum*, *crepitaculum*, *tintinnabulum*, *crotalum*, etcétera. Pero muchos de éstos no modificaban los sonidos». Se percibe que la lista es de carácter meramente libresco y que no interesa en absoluto a Rousseau.

[2] *Ibid.*, *s. v.* «Instrument», pp. 863-864 [p. 243].

y percusiones), la definición de familias instrumentales, etcétera. Este desinterés por los instrumentos en un *Diccionario de música*, por lo demás bastante voluminoso, da prueba de la opción filosófica elegida.

## *Berlioz*

«Todo cuerpo sonoro puesto en acción por el compositor es un instrumento de música».[1] Esta breve definición es notable por su generosidad, puesto que hace depender el carácter organológico de un objeto de la voluntad del compositor: todo objeto sonoro puede ascender a la dignidad de instrumento. Se trata de una concepción autoral y voluntarista típicamente romántica. Berlioz no tiene en cuenta las propiedades físicas del instrumento ni sus cualidades musicales, estéticas, expresivas o de otro tipo. Y aún menos lo remite, como hacía Rousseau, a la voz humana. El concepto de «instrumento» no se limita por tanto a los artilugios técnicos complejos con los que puede tocar un músico. Los cañones empleados por Beethoven en *La batalla de Vitoria* son, según esta definición, instrumentos musicales; y lo son también los yunques de Wagner (*El oro del Rin*), los cencerros de Mahler (*Sinfonía n.º 6*), los guijarros de Péter Eötvös (*Steine*) y eso que más adelante llamaré «*ready-mades* organológicos».

Los puntos débiles de esta definición constituyen el reverso de su riqueza. Por una parte, el acento que pone sobre el compositor deja al margen los instrumentos de las músicas populares y tradicionales. Berlioz, como es evidente, está pensando exclusivamente en la música culta europea de tradición escrita. Ahora bien, la figura del compositor es demasiado rí-

[1] Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, París, Henry Lemoine, *s. d.*, p. 2 [*Gran tratado de instrumentación y orquestación*, trad. Óscar Camps y Soler, Madrid, Manuel Minuesa, 1860, p. 11].

gida y localista como para cimentar la noción de instrumento. Por otra parte, y para limitarse sólo a la música culta, esta definición implica que el concepto de «compositor» esté claramente definido: si el criterio de instrumentalidad depende de la voluntad del compositor, se necesita un criterio válido para diferenciar entre el aficionado con talento y el compositor verdaderamente original. Pese a lo que podría parecer, el enunciado de Berlioz no constituye una definición del instrumento musical, no supone un auténtico criterio. Ni nos ayuda, tampoco, a reflexionar sobre la inventiva organológica (que casi nunca depende de la voluntad del compositor).

No obstante, el enunciado tiene su interés. Podría alterarse un poco, denominando «instrumento musical» a todo cuerpo sonoro utilizado para hacer música. Así desaparecería el problema de la noción de compositor, pero permanecería el subjetivismo voluntarista imbricado en la proposición de Berlioz. Seguramente la voluntad de los músicos (compositores o no) desempeñe un papel en la evolución de los instrumentos de una época concreta. Pero el instrumento debe disponer también de cualidades objetivas, al margen de las preferencias estéticas y teóricas de unos y otros.

### *Pierre Schaeffer*

Cualquier dispositivo que permita obtener una colección variada de objetos sonoros—o de objetos sonoros variados—, que puedan remitirse a una misma causa, es un instrumento musical en el sentido tradicional de esta experiencia común a todas las civilizaciones.[1]

Conviene leer y releer esta definición, a primera vista un tanto oscura y elusiva, para entender su importancia. El ins-

[1] Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 51. Véase Chion, *Guide des objets sonores*, *op. cit.*, pp. 52-56 (y remisiones).

trumento es antes que nada un dispositivo (la idea de artificialidad, de construcción técnica, pasa por tanto a un segundo plano). El acento recae en la idea de variedad: ya sea la variedad de los objetos sonoros o la variación de un objeto sonoro. Según Michel Chion, el objeto sonoro es «cualquier fenómeno y acontecimiento sonoro percibido como un conjunto, como un todo coherente, y que oído en una *escucha reducida* baste por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado».[1] De manera harto extraña Schaeffer convierte la causalidad en elemento de la definición de instrumento. El par conceptual decisivo es «causalidad y variedad», que el instrumento sea la causa de efectos variados.

Esta definición convierte el instrumento en un universal, «experiencia común a todas las civilizaciones», de modo que posee una «generosidad especulativa» muy distinta a la de Berlioz, y mucho más satisfactoria. Se trata de una definición objetiva y no subjetiva, como era la suya.

Las definiciones de Rousseau, Berlioz y Schaeffer son extraordinariamente diferentes. Resulta complicado confrontarlas, pues no parecen referirse a lo mismo. Aunque Rousseau sea, de los tres autores, el menos interesado en los instrumentos, su definición parece la más lógica; a Berlioz le importan menos los instrumentos que el compositor que les da uso (el instrumento es una función de la voluntad autoral y no un objeto con existencia autónoma); y Pierre Schaeffer propone una definición muy abstracta (al menos si se separa de la problemática general de su libro), basada principalmente en el contraste entre ser una misma causa y dar lugar a una variedad de efectos.

[1] *Ibid.*, p. 34. La escucha reducida es la escucha atenta del sonido entendido en sí mismo, abstrayéndose de 1) su causalidad real o supuesta y 2) del sentido que pueda tener.

## 3. OTRAS CONCEPCIONES DEL INSTRUMENTO, Y EL RECHAZO A DEFINIR

Se han sugerido otros muchos análisis, ideas y definiciones del instrumento musical. Citaré brevemente algunas posturas destacadas en el actual debate: las de Martin Laliberté, Claude Cadoz, Bernard Stiegler y Jean-Claude Risset.

Martin Laliberté concibe el instrumento desde la dualidad vocalidad-percusividad, «polos enfrentados entre los que oscila el auténtico enfoque instrumental».[1] Los instrumentos serían así esencialmente híbridos, situados entre estos dos polos o «arquetipos» en unos complejos organológicos en constante evolución. De este modo el órgano, según Laliberté, habría pasado «de un modelo medieval relativamente *vocal* a un comportamiento *percutivo* cada vez más evidente».[2] Pero «al igual que el *yin* y el *yang* en el conocido símbolo, todos los instrumentos son híbridos que incluyen siempre una sección del arquetipo contrario en sus características más *vocales* o más *percutivas*».[3]

Hay que decir que la dualidad vocalidad-percutividad es también aplicable a la voz humana (perfectamente capaz de producir sonidos percusivos, onomatopeyas, etcétera). Encuentro especialmente fascinante el hecho de entender el instrumento en términos de conflicto entre dos cualidades de significación opuesta, y por lo tanto concebirlo a manera de híbrido. Pero el instrumento vehicula otros valores sonoros más allá de la vocalidad y la percusividad; vehicula al mismo tiempo otros valores extrasonoros (simbólicos, eró-

[1] Martin Laliberté, «Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments», en: Genevois y De Vivo (dirs.), *Les Nouveaux gestes de la musique*, *op. cit.*, p. 127.

[2] *Ibid.*, p. 131.

[3] *Ibid.*, p. 137.

ticos, sexuales, ético-políticos, religiosos, etcétera) que conforman su identidad.

Claude Cadoz, a quien ya me he referido, insiste en la importancia del gesto.[1] El instrumento musical es en primer lugar un instrumento sujeto, o más bien asociado, a un «gesto instrumental» que garantiza la continuidad de una transferencia de energía (desde el cuerpo del instrumentista hasta el sonido producido). No se trata sólo de controlar el sonido, sino de ser su origen. Un sonido puede controlarse desde una consola informática, que sin embargo no puede considerarse un instrumento musical. Esta concepción elimina ciertos problemas, en especial el de esa destacada excepción que supone el órgano. Con la salvedad de los órganos portativos de la Edad Media, que permitían al músico accionar el fuelle con una mano y tocar con la otra, este instrumento obliga al organista a disponer de un ayudante que maneje los fuelles (que ese ayudante se haya convertido actualmente en un motor eléctrico no altera la ecuación). El organista no puede producir por sí mismo el aire que hace vibrar los tubos; selecciona y controla los sonidos, pero no es capaz de producirlos (contrariamente al pianista o al clavecinista). Pero dejando de lado este espinoso asunto, la decidida postura de Cadoz tiene el mérito de tomar en consideración el firme vínculo que une a instrumentista e instrumento, subrayando la relevancia del gesto productivo. Un instrumento es, antes que nada, un objeto que se sujeta con las manos para hacerlo sonar mediante una serie de gestos más o menos efectivos: aprender los gestos adecuados es tanto como aprender a tocarlo. Resulta sorprendente, como dije antes, que muchos de los neoinstrumentos electroacústicos estén pensados desde

[1] Claude Cadoz, «Musique, geste, technologie», en: Genevois y De Vivo (dirs.), *Les Nouveaux gestes de la musique*, *op. cit.*, pp. 47-92.

la perspectiva del gesto del instrumentista. El gesto nos habla de la nostalgia por el juego instrumental de unos neoinstrumentos que funcionan a partir de cálculos informáticos.

Bernard Stiegler reflexiona sobre el instrumento desde el marco de una «organología general» a la que no deja de apelar. La organología general incluye cuanto contribuye a la producción, fijación, reproducción y audición de las obras o propuestas musicales.[1] El lector de CD, el magnetófono, el hilo eléctrico, el micrófono, el altavoz e incluso la arquitectura de la sala de conciertos o del estudio de grabación se asimilan así a la organología; ¿puede por tanto decirse que todos ellos son «instrumentos musicales»? No, respondería Stiegler; su intención pasa más bien por disolver el concepto de «instrumento musical», demasiado limitado y poco apropiado a su juicio para reflexionar sobre la «sensibilidad» musical y las prácticas técnicas y artísticas del mundo contemporáneo. La sustitución de una organología restrictiva, la propia de los instrumentos tradicionales, por una organología general hace finalmente irrelevante el antiguo concepto de «instrumento», y a la vez su definición.

La tesis no resulta del todo convincente (¿no habría que introducir algunas distinciones en esta organología general? ¿Y no reaparece inevitablemente el problema que se pretendía resolver?). No obstante, me parece interesante la idea de que el instrumento musical no puede separarse de un complejo técnico al margen del cual es inútil: una sinfonía de Beethoven escuchada en CD, por no hablar de la música electroacústica, tampoco es ajena a ese tipo de sonoridad (los sonidos

[1] Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps*, París, Galilée, 1994-2001, 3 vols. Véase también la entrevista con Nicolas Donim, «Le circuit du désir musical. L'interprète, le compositeur, l'auditeur — organes et instruments», *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 15, n.º 1, 2004, pp. 41-56.

que se interpretan han sido largamente reelaborados, transformados y editados, y eso sin contar con el proceso de grabación). Los sonidos sintéticos generados mediante modelos físicos permiten la producción de «quimeras», es decir, de instrumentos virtuales que los compositores pueden (en teoría) utilizar libremente y crear ellos mismos.[1] Se ha transformado por completo el concepto de «instrumento»: pero estamos entrando en un tema del que me ocuparé más adelante. Digamos, con todo, que este concepto elimina de un plumazo una dimensión esencial del instrumento, la noción de tocar el instrumento, del gesto instrumental.[2] Nadie dirá de quien enciende un lector de CD que está «tocando un CD». Esta dimensión, la de tocar el instrumento, me parece irrenunciable para cualquier definición correcta del instrumento musical.

Por su parte, Jean-Claude Risset relaciona varios temas en la siguiente definición:

Un instrumento musical tradicional es una máquina acústica fabricada—a menudo recurriendo a tecnologías acústicas avanzadas—y concebida para vibrar de determinada manera y ser manipulada por un instrumentista que la hace vibrar controlando ciertos aspectos del sonido producido. Dicha máquina debe convertir de modo eficaz la energía emitida por el instrumentista en energía sonora sensible al oído. Y también debe producir sonidos de ciertas características que dependen de cada tipo de música.[3]

[1] Esta técnica se diferencia de la síntesis sonora «clásica», que sintetiza la señal. Simplificando mucho, digamos que la síntesis de la señal sintetiza el efecto mientras que la síntesis mediante modelo físico sintetiza la causa.

[2] Stiegler lamenta, sin embargo, con Bartók y tantos otros, la desaparición de la sensibilidad ocular (ser capaz de leer una partitura, ver a los intérpretes en concierto) y manual (tocar por mal que sea un instrumento) en la audición musical de masas.

[3] Jean-Claude Risset, conferencia impartida en la Cité de la Musique (París) en marzo de 2005; mi agradecimiento por haberme conseguido el texto y por autorizarme a emplearlo. De Jean-Claude Risset también me-

Esta definición, tan precisa, tiene el mérito de subrayar a la vez la importancia de varios aspectos:

- El instrumento ha sido fabricado, no es un objeto natural. Está hecho para producir ciertos tipos de sonidos. Como cualquier otro instrumento, incluye una dimensión reflexiva, teórica (ya sea empírica o científica).

- El instrumento forma parte de la historia de la técnica, está marcado por la historicidad.

- El instrumento convierte la energía corporal en energía sonora: la interpretación puede considerarse una operación de transformación y de conversión energética. Así, desde esta perspectiva, no es sino una máquina.

- El instrumentista tan sólo controla algunos aspectos del sonido. Incluso en la actualidad los especialistas en acústica no siempre dominan del todo el proceso por el cual el sonido se forma, se difunde, etcétera. La difusión espacial del sonido se escapa por completo a las capacidades del instrumentista. Pero el problema del control resulta fundamental a la hora de reflexionar sobre el instrumento.

- El instrumento ha sido concebido para producir ciertos tipos de sonidos en función de cada tipo de música. Así pues, el instrumento está ligado, desde un punto de vista estructural, a determinadas opciones de naturaleza artística o estética. Tocar un instrumento exige habilidad manual, «técnica», pero también sensibilidad musical.

A estas definiciones podría oponerse el vigoroso rechazo ante cualquier intento de definición por parte de André Schaeffner:

> ¿Es posible definir el término *instrumento* musical? De momento podemos preguntarnos si existirá alguna vez una definición de la

---

rece la pena ver «Les instruments de musique: art, artisanat, science, et technologie», y «Son musical et perception auditive», en: *Les Instruments de l'orchestre*, París, Pour la science-Belin, 1995.

música, precisa y válida en todos los casos, aplicable a todas las épocas y funciones de ese arte. ¿Y acaso el problema de los instrumentos no está relacionado con el de los límites de la música? ¿Cómo sabemos que determinados objetos sonoros son *musicales*? ¿Qué cualidades han de tener para que la música los eleve al rango de otros de sus instrumentos? E incluso en el caso de esos otros, ¿acaso es la música la que los convierte en «sus instrumentos»? ¿Tiende ésta a reducir las naturales discrepancias entre sus diversas formas interpretativas, a regularlas? ¿O bien la práctica creciente de los instrumentos la ha disuadido de imaginar que puedan librarse de sus imperfecciones, de modo que la música es siempre un producto del azar de los instrumentos? ¿Qué tipo de relación se establece así entre la música y los objetos sonoros o ruidosos a cuyo uso está obligada? ¿De cuántos es deudora: la conforman *todos* los sonidos, *todos* los ruidos que es posible producir? ¿No habremos restringido quizá el número y registro de instrumentos únicamente a los que nos parece que encarnan mejor eso que llamamos música? ¿Se constituye la música a partir de la diversidad de *todos* los procedimientos posibles y se reconoce en *cada uno* de ellos? ¿O bien es el ejemplo de algunos, considerados más musicales, lo que ha limitado su variedad? En definitiva, ¿es la música obra de sus instrumentos, o han sido éstos construidos a su imagen y semejanza?[1]

El enfoque de Schaeffner es interrogativo y aporético. Lejos de proponerse definir el instrumento, demuestra que cualquier tentativa de definición carece de lógica y adolece de cierta circularidad (el instrumento se define a partir de una preconcepción de lo que es la música, ella misma «obra de sus instrumentos»). Schaeffner sugiere en especial que, en un instrumento, no todo es musical. La última frase resulta de lo más enigmática: «¿Es la música obra de sus instrumentos, o han sido éstos construidos a su imagen y semejanza?». Las imágenes de la música y de los instrumentos pa-

[1] Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, *op. cit.*, p. 9.

recen reflejarse en un juego de espejos infinito, y las preguntas de Schaeffner parecen pasarse la pelota indefinidamente unas a otras.

## 4. EL INSTRUMENTO MUSICAL, UN COMPROMISO ENTRE CUALIDADES NO COINCIDENTES

Sin rechazar las reservas de Schaeffner, me parece importante desde un punto de vista teórico no renunciar al estudio conceptual ni a la definición del instrumento. Creo que las principales especificaciones que tiene que cumplir un instrumento prototípico son las siguientes:

1. Un instrumento musical es un objeto técnico fabricado por el hombre, y es posible repararlo y modificarlo pieza a pieza; este objeto comporta siempre un excitador y, salvo raras excepciones, un resonador.[1] El instrumento, al igual que cualquier herramienta o máquina, es separable del cuerpo del instrumentista; puede tocarse o no tocarse, y en tal caso se muestra espacialmente distinto y separado del cuerpo del intérprete; puede guardarse en un sitio cualquiera, donde se encuentra físicamente seguro y artísticamente inactivo. Señalar que el instrumento puede ser reparado pieza a pieza no se debe a una preocupación ontológica (saber si se trata «de un mismo» instrumento), sino tan sólo a la voluntad de recordar el aspecto de ensamblaje y de artificialidad del instrumento.[2]

2. El instrumento está separado del cuerpo humano, pero lo pone en funcionamiento el cuerpo del instrumentista. El instrumento musical está destinado a ser tocado, es decir, a producir sonidos considerados musicales por el intérpre-

[1] Como ya he señalado, la guimbarda o el arco musical no disponen de resonante, es la boca del instrumentista la que desempeña ese papel.

[2] Existen, sin embargo, algunos instrumentos monóxilos (fabricados en una sola pieza de un único trozo de madera), como el *rebab* tunecino, el *biwa* japonés y ciertos violines medievales.

te. Tocar consiste en realizar cierto número de gestos destinados a producir y controlar los sonidos deseados (en especial soplando el instrumento o frotando, raspando, pulsando o percutiendo todo o parte del instrumento). Estos sonidos proceden de la transformación de la energía corporal del instrumentista en energía sonora. El instrumento, pues, se acopla a un instrumentista poseedor de la capacidad física y la cultura musical necesarias para permitir tocarlo de modo satisfactorio.

3. Un instrumento musical debe poseer cualidades técnicas y musicales dispares y a veces poco compatibles (solidez de los materiales y resistencia del ensamblaje, facilidad de empleo, ergonomía, amortiguación de ruidos parásitos, precisión sonora, homogeneidad de la intensidad, uniformidad del acorde, completitud en la escala o cualidades estéticas del sonido producido, como belleza, exotismo, etcétera).[1] Cada instrumento instaura por lo tanto un equilibrio más o menos estable entre unas cualidades no necesariamente convergentes; un instrumento musical implica siempre un compromiso.

4. Muchas veces el instrumento musical, en cuanto que objeto plástico e independientemente de sus cualidades musicales, está elaborado como si se tratara de un objeto artístico (formas, barnices, decoración pintada y/o esculpida, ornamentación, etcétera).

Los dos primeros de estos cuatro rasgos han quedado suficientemente explicados en anteriores exposiciones. Pero la idea de que todo instrumento implica un compromiso me parece fundamental. El instrumento debe asumir distintos compromisos. Ya Pascal se había referido a lo que llamaba una «especie de paradoja», a saber, que «para hacer el movimiento de la operación [con su máquina aritmética] más sim-

[1] La completitud de la escala es la capacidad para tocar todas las notas de la escala en cuestión.

ple, ha sido necesario dotar a la máquina de un movimiento más complicado».[1] Los instrumentos son reveladores de una paradoja del mismo tipo: las llaves de las maderas (flauta, oboe, etcétera) simplifican el cierre de los orificios laterales, pero hacen «más complicado» el instrumento, con los inconvenientes que conlleva toda complicación (riesgo de deformación o bloqueo de las llaves, deterioro de los tapones, proliferación de ruidos parásitos, etcétera). A esta paradoja técnica vienen a añadirse otras propiamente estéticas, bien conocidas gracias a las controversias sobre los «instrumentos de época» (principalmente del Barroco).[2] Las cualidades tímbricas de algunos instrumentos barrocos tienen como contrapartida una precisión muchas veces aproximativa y una irregularidad en la intensidad de las diferentes notas. A las constricciones técnicas y estéticas hay que añadir otras de tipo cultural (materiales nobles o corrientes, formas impuestas por la tradición, etcétera). Algunos instrumentos producen sonidos según dos o tres principios acústicos distintos: como ciertos xilófonos africanos, cuyo resonador está cubierto por una fina membrana igualmente vibradora; es otra forma de compromiso, o de equilibrio inestable.

Los instrumentos son muchas veces objetos hermosos; ésta es una de las razones por la que resulta tan abundante su iconografía. Constituyen un hermoso motivo para pintores o escultores. Como sugiere Laurent Aubert, «fuera de su contexto [...] un instrumento musical puede apreciarse como obra de arte, al igual que una máscara o una estatua».[3] La comparación no es caprichosa: una máscara o una esta-

[1] Blaise Pascal, «Avis nécessaire à ceux qui auront curiosité de voir la machine arithmétique et de s'en servir» (1645), en: *Œuvres complètes*, ed. Jean Mesnard, París, Desclée de Brouwer, vol. II, 1970, p. 338.

[2] Me permito remitir a Sève, *L'Altération musicale*, *op. cit.*, pp. 186-193.

[3] Laurent Aubert, *Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents*, Musée d'ethnographie de Genève, Priuli & Verlucca, 1999, p. 9.

tua cumplen una función religiosa y/o mágica, pero también pueden entenderse como las «obras de arte» que no son. Esta visión museística de la estatua o de la máscara implica una inevitable descontextualización (y también una inevitable recontextualización). Lo mismo sucede con los instrumentos, que es posible admirar en los museos por su belleza plástica sin tener en cuenta su función musical ni social. Algunos instrumentos no parecen concebidos tanto para admirarnos con su belleza como para aterrarnos (por ejemplo, los «fagots rusos» con cabezas de serpiente, las cornetas con cabezas de dragón, los *carnyx* celtas con cabezas de jabalí, etcétera). Y es que la vocación del instrumento es sonar en público y, por lo tanto, ser visto. Puesto que la percepción visual influye en la audición, se intenta fabricar instrumentos dotados de significado plástico. Por otra parte, algunos instrumentos, en especial los instrumentos occidentales de tecla (virginales, clavecines, clavicordios), están expuestos a la mirada incluso cuando nadie los está tocando; así pues, se decoran con el mayor cuidado y se representan en ellos paisajes, escenas alegóricas, etcétera. Un bajo de viola del siglo XVI muestra incluso un plano de París.[1] El piano romántico, por el contrario, renuncia a tales representaciones al no resultar su majestad compatible con ninguna ornamentación anecdótica. El caso de los grandes órganos de iglesia es a tal respecto significativo: el instrumento no es extraíble, y está expuesto sin cesar a la vista. Su caja a menudo se muestra extremadamente trabajada y adornada con esculturas y adornos variados, pero los constructores también saben sacar partido a los tubos expuestos a la vista (rebuscados efectos simétricos o, a la inversa, estudiadas asimetrías). Podrían citarse múltiples ejemplos.

[1] Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas. El clavijero de este instrumento representa una cabeza de caballo muy expresiva.

Dicho lo cual, y pese a que algunos historiadores y expertos en organología piensen que la belleza de los instrumentos no es totalmente ajena a su uso, sus cualidades plásticas y ornamentales siguen teniendo relativa importancia. Si uno quisiera reflexionar sobre lo esencial en relación con los instrumentos habría de tener en cuenta la definición siguiente, de carácter general: un instrumento musical es una máquina artificial, espacialmente separable del cuerpo humano, susceptible de repararse pieza a pieza y que permite transformar la energía producida por el cuerpo de la persona que lo toca en sonidos considerados musicales por la cultura en cuyo seno es utilizado.

## 5. ¿HERRAMIENTA, INSTRUMENTO, MÁQUINA?

El instrumento musical es un objeto técnico, pero la palabra *máquina*, que acabo de emplear, ¿es del todo adecuada? La palabra *instrumento* no basta para inscribirlo en la clase de los instrumentos en general con la particularidad de que le es propio estar destinado a la producción de música.[1] Tres pares conceptuales nos permitirán aclarar la cuestión: acción y producción, gesto y percepción, proximidad y precisión.

*Acción y producción*. En su *Política*, Aristóteles diferencia entre instrumentos (*organa*) de producción (*poiesis*), de los que se extrae algo más que su propio empleo (del modo en que una lanzadera sirve para tejer), e instrumentos de uso (*praxis*), de los que sólo se extrae su empleo (el vestido). La lanzadera sirve para la producción de un objeto independiente del productor, el tejido en este caso, mientras que la

[1] Observemos la plasticidad de la palabra *instrumento*: un instrumento quirúrgico, un instrumento de medida o un instrumento musical se denominan igual, pero con significados en cada caso muy distintos.

cama o el vestido no producen ningún objeto pero son instrumentos propios de la vida, o de una vida cómoda. En un célebre pasaje, Aristóteles compara esa lanzadera que sirve para tejer (producción) con el plectro que sirve para tocar la cítara (acción).[1] Sin embargo, no afirma explícitamente que la cítara sea también un instrumento de uso. En el libro VIII de *Política* desaconseja el aprendizaje del *aulos*, instrumento demasiado excitante, o de la cítara, instrumento demasiado profesional.[2] Con todo, cabría señalar que, desde una óptica aristotélica, el instrumento musical no es una herramienta de producción sino un instrumento de uso.[3]

*Gesto y percepción.* En *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Gilbert Simondon diferencia entre herramienta e instrumento del modo siguiente: la herramienta es el «objeto técnico que permite prolongar y armar el cuerpo para cumplir un gesto», y el instrumento es el «objeto técnico que permite prolongar y adaptar el cuerpo para obtener una mejor percepción».[4] El autor precisa que:

[1] Aristóteles, *Política*, I, 4. La música aporta un placer físico, VIII, 5; Aristóteles rechaza el aprendizaje «profesional» de los instrumentos musicales, es decir, el aprendizaje destinado a la participación en concursos, VIII, 6.

[2] *Ibid.*, XIII, 6. Cabe lamentar que el traductor francés, Pierre Pellegrin (París, Flammarion, 1993), se demuestre fiel a la costumbre de traducir *aulos* por *flauta*, pese a escudarse en la nota 10 de la p. 538 en cierta tradición especialmente criticable. Y eso que ya en 1926 Théodore Reinach no dudó en transliterar el término *aulos*, la única opción aceptable (*La musique grecque*, *op. cit.*, pp. 121-126).

[3] Por esa misma razón no es posible pensar en una «máquina-instrumento musical» por más que existan máquinas-herramientas. El piano mecánico no es una «máquina-instrumento musical», sino una máquina reproductora de música registrada, comparable en ese sentido a los lectores de CD y los iPod.

[4] Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 114 [p. 132]. Es una lástima que el autor embrolle hasta cierto punto su propia distinción añadiendo inmediatamente que «el instrumento es herramienta de percepción».

Algunos objetos técnicos son a la vez herramientas e instrumentos, pero se los puede denominar herramientas o instrumentos según el predominio de la función activa o de la función perceptiva [...] un martillo es una herramienta aunque, por los receptores de la sensibilidad cinestésica y de la sensibilidad táctil vibratoria, podamos percibir finalmente el instante en que un clavo comienza a torcerse o hace estallar la madera y se hunde demasiado rápido.[1]

El martillo es, por lo tanto, una herramienta, aunque funcione complementariamente como instrumento de percepción: «Por el contrario, una lente o un microscopio son instrumentos, al igual que un nivel o un sextante: estos objetos sirven para recoger una información sin realizar una actividad previa en el mundo».[2] Según eso, un violín sería una herramienta y no un instrumento, una herramienta de tipo «martillo». Debo precisar que Simondon no se refiere en absoluto a los instrumentos musicales, que casan mal con sus categorías. Por su parte, Cadoz subraya el hecho de que el gesto instrumental es a la vez productivo y cognitivo, como destaqué antes. Pero la noción de gesto resulta aquí bastante equívoca. El trabajador realiza gestos *con* su herramienta para trabajar la materia, mientras el músico realiza los suyos *en* su instrumento para producir sonidos.

*Aproximación y precisión*. El instrumento musical puede relacionarse con el instrumento científico a causa de su exigencia de precisión. Según dice Bachelard, un instrumento de medida es «un teorema cosificado»:[3] el barómetro es re-

[1] *Ibid.* [p. 132].

[2] *Ibid.*, p. 134 [p. 133].

[3] Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*, París, Boivin, 1933, p. 140. En el capítulo XI de *La Formation de l'esprit scientifique*, París, Vrin, 1972 [existe traducción en español: *La formación del espíritu científico*, trad. José Babini, México, Siglo XXI, 2007], se insiste sobre el concepto de precisión del instrumento científico, y en especial del instrumento de medida. Bachelard añade con razón que: «El exceso de precisión,

presentación de una teoría. Es algo muy diferente al producto improvisado del ingenio espontáneo de la humanidad, que habría ido mejorando mediante perfeccionamientos sucesivos. Alexandre Koyré desarrolla a su vez la idea de un doble origen de los instrumentos de medida del tiempo.[1] Son conocidos los enormes problemas que obstaculizaron la medición del tiempo y la variedad de soluciones técnicas propuestas: clepsidras en la Antigüedad, relojes de pesas en la Edad Media, más imprecisos que los anteriores, los grandes relojes públicos de los siglos XV y XVI, relojes portátiles de muelles inventados en el siglo XVI. Pero, como apunta Koyré:

> Sin embargo, el reloj de precisión no sale del reloj de los relojeros. Éste último nunca sobrepasó el estadio de «casi» y el nivel del «aproximadamente». El reloj de precisión, el reloj cronométrico, tiene un origen muy diferente. No es de ningún modo una promoción del reloj de uso práctico. Es un *instrumento*, es decir una creación del pensamiento *científico* o, mejor aún, una realización consciente de una teoría.[2]

Es cierto que un instrumento científico puede acabar accediendo al ámbito de la cotidianeidad. Pero «lo que determina la naturaleza de una cosa no es su utilización: es su estructura. Un cronómetro sigue siendo un *cronómetro* incluso

---

en el reino de la cantidad, corresponde muy exactamente al exceso de lo pintoresco en el reino de la cualidad. La precisión numérica es frecuentemente un motín de cifras, como lo pintoresco es, para hablar como Baudelaire, "un motín de detalles"» (*La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, pp. 212-213 [p. 250]).

[1] Alexandre Koyré, «Du monde de l'à-peu-près à l'univers de la précision», *Études d'histoire de la pensée philosophique*, París, Gallimard, 1971 [«Del mundo del "aproximadamente" al universo de la precisión», en: *Pensar la ciencia*, trad. Antonio Beltrán, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 117-145].

[2] *Ibid.* [p. 139].

si quienes lo usan son marinos».[1] No fue a los relojeros, sino a los científicos, a Galileo y Huygens (creador de la teoría del isocronismo de las oscilaciones del péndulo), «a quienes se remontan las grandes invenciones decisivas y a quienes debemos el reloj de péndulo y el reloj de regulador espiral». Y concluye Koyré: «El pensamiento tecnológico se afirma *en* la construcción de instrumentos; las primeras máquinas *precisas* se inventan *para* la construcción de éstos».[2]

En el caso del instrumento musical no puede hablarse, hasta mediados del siglo XIX como mínimo, de «doble origen». El origen del instrumento musical es único: se produce cierto perfeccionamiento o transformación de los instrumentos disponibles gracias al progreso de la ciencia y de la técnica, pero no una invención radical por efecto de una teoría externa e independiente. Y cuando se descubre la invención de un nuevo instrumento, como por ejemplo el clarinete en el siglo XVIII, no es jamás por aplicación de una teoría científica preexistente. La acústica no es anterior a la luthería culta o profesional, sino que viene después. El concepto de «precisión», o de «sensibilidad», adopta por lo tanto un sentido diferente cuando se pasa del reloj al clarinete, del instrumento científico al instrumento musical.

Como señala Bachelard, *determinar la sensibilidad* de un aparato de medida, es lo propio del pensamiento científico; por su parte, el pensamiento musical está ciertamente relacionado con la sensibilidad de los instrumentos de que dispone.[3] Pero el estatuto de esta precisión, de esta «sensibilidad», no puede determinarse en el caso del instrumento musical de la manera en que Bachelard y Koyré determinan el del instrumento de medición. La precisión de los ins-

[1] *Ibid.*, p. 357 [p. 139].

[2] *Ibid.* [p. 145].

[3] Bachelard afirma que antes de medir «el científico determina la sensibilidad y el alcance de sus instrumentos», *La Formation de l'esprit scientifique, op. cit.*, p. 218 [p. 250].

trumentos musicales no es únicamente de naturaleza acústica (el piano clásico puede tocar semitonos pero no cuartos de tono); es también de naturaleza sensible, estética (un piano debe sonar «como un piano»), y debe ser resultado de una «decisión» cultural y artística. Es un tipo de precisión que no sólo debe determinarse (en una fase previa por el luthier, y más tarde por el especialista en acústica), sino también someterse a la escucha (del músico, del oyente); con mayor exactitud aún, se trata de un tipo de precisión que aporta existencia, que materialmente fragmenta y construye el sonido. La precisión del instrumento científico es *post rem*, la precisión del instrumento musical es *ante rem*; la primera aspira a ajustar su objeto al máximo, la segunda lo instituye. De este modo, la precisión cromática del piano hace surgir, con todo su rigor, el temperamento igual (o escala temperada).

¿Herramienta, instrumento, máquina? ¿Acción o producción, gesto o percepción, aproximación o precisión? No todos los instrumentos están cortados por el mismo patrón. Los hay que no disponen de ningún dispositivo mecánico (flautas sin llaves, trompa natural sin pistones) y otros que por el contrario están llenos de mecanismos, como el piano, tal como afirma Béla Bartók: «Con el piano los dedos humanos se sirven de todo un arsenal de palancas para lograr una transferencia de fuerzas».[1] Puesto que el piano es esta combinación de palancas, que son máquinas simples, puede considerarse sin duda que es una máquina.

Pero la máquina es algo más que mecánica, es también un transformador de energía. Como cualquier otra máqui-

[1] Béla Bartók, «La musique mécanique» (1937), *Instruments*, Les Cahiers de l'IRCAM, n.° 7, 1995, p. 27. Este admirable artículo, traducido por Peter Szendy, diferencia entre tres tipos de «máquinas musicales».

na, todo instrumento musical transforma un tipo de energía (muscular) en otro tipo de energía (sonora). Sin embargo, la relación del instrumentista con el instrumento no es mecánica o maquinal. Una diferencia propuesta por Hannah Arendt (no referida a instrumentos musicales) induce a situar el instrumento entre las herramientas, no entre las máquinas:

> ... mientras dura el trabajo de las máquinas, que el proceso mecánico ha reemplazado al ritmo del cuerpo humano. Incluso el más refinado útil sigue siendo una ayuda, incapaz de reemplazar o guiar a la mano. Incluso la más primitiva máquina guía la labor del cuerpo y finalmente la reemplaza por completo.[1]

Las divisiones conceptuales en apariencia mejor fundamentadas no funcionan demasiado bien en el caso de los instrumentos musicales.

Al igual que el instrumento científico, el instrumento musical aspira a la precisión, pero se trata de una precisión que hay que producir, no medir. Como la herramienta a la que se refería Simondon, el instrumento musical aspira a prolongar un gesto, no a observar mejor el mundo, pero este gesto no deja huella en el mundo. Al igual que el «instrumento de uso» aristotélico, el instrumento musical no pretende producir un objeto estable independiente del productor, pero su uso no es un simple uso, consiste paradójicamente en «producir» algo que no es un objeto, ni es estable, ni independiente del productor. Tocar un instrumento no es como vestirse. Vestirse no es una actividad (en el sentido usual del término); es algo que se aprende (el niño aprende a atarse los cordones, a no ponerse al revés el jersey), pero

[1] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, París, Calman-Lévy, 1961 y 1983, p. 165 [*La condición humana*, trad. Ramón Gil, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 166-167].

una vez asimilado ese aprendizaje es interiorizado, y a nadie se le ocurre que el hecho de llevar un vestido sea equivalente a una actuación (salvo en situaciones excepcionales próximas al ámbito escénico: ponerse un vestido de novia, uso de vestuario teatral, etcétera). Debemos aprender a tocar un instrumento ya que éste al menos produce algo, pero ese algo no es independiente del productor (como un tejido producido por un tejedor), sino frágil y fugaz: la música.

Se nos impone entonces una clara asimetría entre la herramienta y el instrumento musical. Existe homogeneidad entre la herramienta entendida como producto (de la técnica, de la división social del trabajo, de la explotación de la fuerza de trabajo) y esa misma herramienta entendida como parte del proceso de producción (produce objetos técnicos, a su vez sujetos a la división social del trabajo y a la explotación de la fuerza de trabajo). Pero no hay homogeneidad entre la producción del instrumento musical y lo que produce (música). Gracias a determinados objetos sólidos, el oficio de tejer produce otros objetos sólidos, mientras que no ocurre lo mismo con el fagot, un objeto sólido que produce sonidos.

La relativa indeterminación del instrumento musical en cuanto a sus funciones implica una relativa ausencia de determinación formal. La lanzadera dispone de una forma determinada por su utilidad (crear un tejido urdiendo hilos) y la cama tiene una forma determinada por su uso (dormir): la diferencia entre producción (*poiesis*) y acción (*praxis*) no debe ocultar el estrecho vínculo que une la finalidad, precisa, y la forma, determinada. La finalidad del instrumento musical no es precisa, por lo que su forma se nos muestra ampliamente indeterminada, como ya he señalado. Una cama o una lanzadera no disponen de miles de formas, pero los instrumentos musicales sí disponen de miles de formas. La prodigiosa invención organológica humana discurre en paralelo al carácter poco definido del instrumento musical.

Semejante abundancia instrumental constituye un obstáculo para una definición satisfactoria de instrumento. Sin embargo, abre un nuevo tipo de enfoque discursivo y conceptual: la cuestión de la clasificación instrumental, la cual inevitablemente da origen a una concepción del instrumento. De modo que tal vez lo que la dispersión instrumental nos hace perder en claridad lo ganemos con el intento de clasificación de esos mismos instrumentos. La argumentación que sigue atañe sólo a los instrumentos acústicos, para los cuales las tentativas de clasificación resultan al mismo tiempo más problemáticas e interesantes.

## 6. CLASIFICAR LOS INSTRUMENTOS

El espíritu humano tiende a clasificar lo diverso, y los instrumentos musicales no escapan a tal pulsión clasificatoria. Los problemas metodológicos planteados por las diferentes proposiciones taxonómicas no son específicos de la organología. ¿Según qué criterios clasificar? ¿Cómo justificar tales criterios y, en caso de necesidad, cómo jerarquizarlos según un orden estricto? ¿Habría que privilegiar una clasificación de tipo «genético» o diacrónico (ya sea la génesis real o ideal), o una clasificación de tipo «sistemático» o sincrónico? Los instrumentos musicales pueden clasificarse según sus técnicas interpretativas o según su modo de producción sonora. En el primer caso, el clavecín está emparentado con el órgano (instrumentos de tecla); en el segundo, el clavecín se emparenta con el arpa y la guitarra (instrumentos de cuerda pulsada) y el órgano con la flauta o el oboe (instrumentos de viento) y, más claramente aún, con la flauta de Pan (yuxtaposición de tubos de diferentes longitudes, cada uno de los cuales equivale a una sola nota). Existe mayor semejanza entre el sonido de un tubo de órgano y el sonido de una flauta que entre la forma de tocar de un organista y la de un flau-

tista, y mucha mayor semejanza aún entre un organista y un pianista que entre el sonido de un órgano y el de un piano. Y los instrumentos también pueden clasificarse en función de sus materiales de construcción (madera, metal), de sus funciones sociales, de sus significados simbólicos, de su fecha de invención, del tipo de acción ejercida por el cuerpo humano para la producción del sonido y de muchos otros criterios posibles.[1]

Pero antes de adentrarnos en el problema de las clasificaciones científicas es preciso destacar que éstas son posteriores y siempre de carácter subsidiario. Las sociedades generan espontáneamente un pensamiento distributivo y taxonómico de los instrumentos, al margen de cualquier intención «científica». Por una parte los mitos y por otra la literatura proponen si no taxonomías rigurosas sí, al menos, posibilidades de clasificación. La oposición entre la lira (el instrumento de Apolo) y el *aulos* (el instrumento de Marsias) en los mitos de la antigua Grecia ofrece un ejemplo a menudo citado de tentativa de clasificación axiológica (humilde pero sólida).[2] En *De la miel a las cenizas*, Claude Lévy-Strauss analiza atendiendo a sus estructuras los «instrumentos de las tinieblas», en un intento de comprender la lógica profunda que sustenta, tanto en los mitos amerindios como en ciertas costumbres europeas y chinas, el papel mágico concedido a tambores, cascabeles, sistros y matracas.[3] Estas clasifica-

[1] He esbozado algunos tipos de clasificación en *L'Altération musicale*, *op. cit.*, pp. 98-103.

[2] Véase Platón, *República*, III, 399c-400a; y Marianne Massin, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, París, Grasset-Le Monde, 2001, pp. 119-148 y 315-349.

[3] Claude Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, París, Plon, 1966, pp. 309-408. [Existe traducción en español: *De la miel a las cenizas*, trad. Juan Almela, México, FCE, 2002]. La expresión «instrumentos de las tinieblas» procede del orbe católico y se refiere a ciertos instrumentos ruidosos (carracas, matracas, tambores de mano, tambores de fricción, etcétera) que se tocaban, incluso a mediados del siglo XX, en Semana Santa (las campanas

ciones «nativas» (es decir, producidas por las mismas sociedades en las que se emplean los instrumentos clasificados) arrojan luz sobre algunas propiedades musicales o extramusicales (mágicas, religiosas, terapéuticas, políticas, etcétera) atribuidas a los instrumentos, así como sobre las estructuras cosmológicas por las que pueden entenderse tales propiedades. Las clasificaciones nativas están a menudo excesivamente condicionadas y a veces surgen de semejanzas con el cuerpo humano, de relaciones con la organización social o de la evocación de las diferencias sexuales (por ejemplo, Arístides Quintiliano, musicólogo griego de la época imperial, dividía los instrumentos en masculinos, afeminados y femeninos).[1]

Margaret Kartomi ha examinado sistemáticamente las distintas formas en que las sociedades humanas han clasificado sus instrumentos en su libro clave *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*.[2] Así, distingue entre *culture-emerging schemes*, que expresan los *musical thoughts of a society*, y los *observer-imposed schemes*. Esta organización es diferente a la que he propuesto, que diferencia en-

deben permanecer en silencio hasta el día de Pascua); estos instrumentos se sitúan al margen del culto litúrgico, por lo que son vistos con desconfianza por la Iglesia. Por extensión, se denomina instrumentos de las tinieblas a todos los instrumentos ruidosos que, en las distintas culturas, evocan o son considerados conjuradores de las potencias del mal. Las campanas o campanillas pueden formar parte de los instrumentos de las tinieblas en ciertas civilizaciones, pero en principio no en el mundo católico.

[1] Véase Christophe Vendries, «Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique. De la théorie musicale à la pratique instrumentale», *Clio. Histoire, femmes et société*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, n.º 25, «Musiciennes».

[2] Margaret Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, University Chicago Press, 1990; ver la reseña del libro que hizo Geneviève Dournon en *Revue de Musicologie*, vol. LXXIX, n.º 2, 1993, pp. 297-307. Dournon observa justamente que Kartomi no ha juzgado necesario incluir una definición del instrumento musical en su libro (p. 305, n. 7).

tre clasificación nativa y clasificación científica. Los *culture-emerging schemes* se corresponden claramente con la noción de clasificación nativa, pero los *observer-imposed schemes* se corresponden con una clasificación establecida por la etnomusicóloga a partir de sus observaciones de campo, válida solamente para los instrumentos de la sociedad estudiada. Es preciso por tanto distinguir en total tres niveles clasificatorios: 1) las clasificaciones nativas (*culture-emerging schemes*), aplicables a los instrumentos de la sociedad estudiada, que forman por definición un conjunto cerrado; 2) las clasificaciones propias de un observador (*observer-imposed schemes*), válidas para el mismo conjunto de instrumentos; y 3) las clasificaciones con pretensiones científicas, válidas o hipotéticamente válidas para todos los instrumentos, al margen de la sociedad considerada (conjunto de instrumentos en evolución). La diferencia entre clasificación nativa y clasificación de observador no resulta tan fácil de clarificar.[1] Una clasificación nativa puede por lo demás incluir un principio racional de valor universal: es el caso de la clasificación establecida por Al-Farabi (quien fuera también exquisito intérprete de *ud*, como recuerda Geneviève Dournon) y de la clasificación india. Los tres tipos de clasificación no están, pues, en absoluto separados, pese a sus diferentes principios rectores.

En una órbita cercana a la de Margaret Kartomi, Alain Desjacques confronta, en calidad de etnomusicólogo, los sistemas de clasificación instrumental utilizados en China, India, Tíbet, Mongolia, Melanesia y el mundo occidental (los sistemas de clasificación de Mahillon, Sachs-Hornbostel, Schaeffner).[2]

[1] Geneviève Dournon señala lo mismo en relación con el tema de la diferencia entre clasificación nativa y clasificación de observador (véase su comentario del libro de Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, *op. cit.*, p. 305).

[2] Alain Desjacques, «La matière et le son: considerations ethnomusicologiques sur les classifications instrumentales», *Methodos*, 11/2011, su-

A su juicio, para comprender un instrumento extraeuropeo es necesario primero comprenderlo según las categorías y clasificaciones de la sociedad que lo ha inventado. En China «los instrumentos se dividen en ocho grupos, determinados a partir del material principal o más especial con que esté hecho cada uno: la piedra, el metal, la seda, el bambú, la madera, el cuero, la calabaza o el barro cocido». Pero el número «ocho» remite asimismo a los «ocho vientos» y a las «ocho potencias». El principio de esta clasificación es por tanto externo a la dimensión técnica del instrumento; es cosmológico y religioso. Por el contrario, el sistema indio «se aparta de toda concepción mitológica y del discurso metafísico musical para centrarse en las propiedades físicas de los materiales constituyentes que subyacen en sus modos de producción sonora». El sistema indio diferencia entre instrumentos «tensos» (cuerdas), «recubiertos» (tambores de membrana), «huecos» (instrumentos de viento) y «sólidos» (todas las percusiones que no son los tambores de membrana). Este sistema racional se acerca en muchos aspectos a sistemas europeos que consideramos científicos en la actualidad.

Los músicos europeos también disponen de clasificaciones nativas que nada tienen de científicas. Ya he citado la distinción habitual entre cuerdas, vientos (subdivididos a su vez en metales y maderas) y percusiones.[1] Esta práctica clasificación resulta por lo demás ilógica, pues las «cuerdas» y los «vientos» se definen por su elemento vibrante cuando las «percusiones» lo hacen por su gesto instrumental. Además, los instrumentos de cuerdas percutidas (piano) o pulsadas (clavecín, arpa) encuentran difícil acomodo en el grupo de las cuerdas, y eso por no hablar del teclado de viento

bido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2508>.

[1] Clasificación que en ciertos aspectos se remonta a Boecio y Casiodoro.

(órgano) en el grupo de los vientos. A tal respecto, la clasificación de Berlioz resulta algo menos inapropiada, puesto que se esfuerza por combinar dos criterios: el elemento vibrante productor del sonido y el gesto instrumental;[1] pero su fidelidad, propia de director orquestal, a la tripartición cuerdas-vientos-percusiones le impide articular con claridad ambos criterios y elaborar una clasificación auténticamente coherente y rigurosa. Entre las clasificaciones nativas surgidas en Europa destaca también la que divide entre instrumentos «altos» y «bajos», estudiada especialmente por Luc Charles-Dominique.[2] Esta clasificación es compleja y ambigua. En principio, los «instrumentos bajos» (de sonoridades suaves, como las cuerdas) son valorados por cuanto dan testimonio de humildad cristiana, por oposición a los «instrumentos altos» (instrumentos sonoros, como las trompetas), expresión del orgullo y de los excesos; de este modo se confrontan instrumentos sacros y profanos. Pero sin duda se dan numerosas excepciones, cargadas de sentido religioso o espiritual, que es preciso estudiar en cada caso (los ángeles tocan violas, pero también trompetas). El enfoque de Charles-Dominique permite tomar en consideración la dimensión simbólica y axiológica de las clasificaciones organológicas. La heterogeneidad de los criterios de clasificación explica las numerosas incoherencias que se perciben en estas clasificaciones.

[1] Berlioz, *Traité*, *op. cit.*, p. 2. Obsérvese que introduce las «voces de hombre, de niño, de mujer y de castrados» en su clasificación bajo el epígrafe de vientos; opción en el fondo altamente coherente con su definición voluntarista y autoral del instrumento musical.

[2] Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, París, CNRS, 2006; «Classer les instruments de musique. Entreprise racionaliste ou pensée symbolique?», *Prétentaine*, n.º 22, octubre de 2007, Université Montpellier III, pp. 191-215. Este artículo ofrece un buen resumen de la historia de las clasificaciones organológicas occidentales.

Las primeras clasificaciones científicas europeas fueron motivadas por la necesidad de incluir los instrumentos extraeuropeos (que Berlioz no dudaba en despreciar). No deja de tener importancia saber que Victor-Charles Mahillon (1841-1924), autor de la primera clasificación sistemática de instrumentos musicales, era conservador del Museo Instrumental de Bruselas. Puesto que el conservador museístico no utiliza los instrumentos, sino que los conserva y estudia, no mantiene con ellos la misma relación que un compositor y director orquestal como Berlioz, que escoge los instrumentos y los dirige. Inspirada en el sistema Mahillon, la clasificación de Curt Sachs (1881-1959) y Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) diferencia entre cuatro familias de instrumentos, determinadas por sus elementos vibrantes: cordófonos (cuerdas vibrantes), membranófonos (membranas vibrantes), aerófonos (aire vibrante) e «idiófonos» (contrariamente a las tres familias anteriores, aquí el elemento vibrante no es elástico sino rígido: madera, vidrio, etcétera). La familia de los idiófonos se subdivide en cinco grupos según el modo de entrar en vibración: 1) percutivo (directo, como en el caso del xilófono; por entrechoque, como en el de címbalos y castañuelas; por batimiento, como los bastones batidos); 2) sacudida (cascabeles); 3) pinzamiento (guimbarda); 4) rascado (carraca); 5) frotación (copas musicales o *Glasharfe*).

André Schaeffner ha advertido sobre la dificultad para articular los dos criterios de clasificación que son el elemento vibrante y el gesto instrumental, criticando la clasificación de Sachs-Hornbostel puesto que, como dice, los gestos instrumentales traspasan las fronteras teóricas entre familias instrumentales.[1] «Términos como *percusión* o *pulsación* pecan de escasa precisión. El entrechocar se diferencia con poca

[1] Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, *op. cit.*, pp. 179-184.

claridad de la sacudida».[1] De modo que Schaeffner pone el acento sobre el asunto del cuerpo sacudido (con independencia del resonador o del percutor), mayormente interesante por conectar la organología con los demás objetos y prácticas técnicas de las sociedades estudiadas. «Observando las cosas de manera general se descubre un mundo sonoro de madera y otro de metal; a ellos se asimilan preferentemente los diversos tipos de instrumentos».[2] Luc Charles-Dominique señala acertadamente que la clasificación de Schaeffner, que no ha conseguido imponerse, rompe con la tradición occidental.[3]

Ninguna clasificación es perfecta, porque cada una muestra un particular enfoque. Sin aspirar a proponer una clasificación de clasificaciones, podría decirse que la clasificación de Schaeffner destaca la importancia de la dimensión antropológica, cultural y técnica de los instrumentos, que la clasificación china sólo se entiende desde la óptica religiosa y cosmológica del pensamiento de esa civilización, que la clasificación que divide entre instrumentos «altos» y «bajos» únicamente tiene sentido en una cultura marcada por los valores cristianos, y que la clasificación Sachs-Hornbostel, tomando el relevo de la clasificación hindú, permite definir y clasificar científicamente cualquier objeto acústico al cual el hombre haga deliberadamente producir sonidos. Incluso la conflictiva relación entre estos tipos de clasificación subraya la complejidad no sólo acústica, sino también antropológica y simbólica, del instrumento musical, por humilde que sea éste. Geneviève Dournon ha propuesto recientemente

[1] *Ibid.*, p. 180. Ver también, del mismo autor, *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, París, Hermann, 1990.

[2] Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, *op. cit.*, p. 184.

[3] Charles-Dominique, «Classer les instruments de musique. Entreprise racionaliste ou pensée symbolique?», artículo citado, pp. 213-215. La clasificación de Schaeffner puede encontrarse en el Apéndice de *Origine des instruments de musique*, *op. cit.*, pp. 371-377.

una interesante síntesis abierta (*work in progress*) de las clasificaciones de Schaeffner y Sachs-Hornbostel.[1]

Metodológicamente, cabe concluir que la comprensión concreta de cualquier instrumento musical supone que sea analizado, como mínimo, según tres tipos de clasificación: la o las clasificación(es) nativa(s) en vigor en las sociedades que lo han inventado, la clasificación Schaeffner, la clasificación Sachs-Hornbostel y la clasificación Dournon. Cada clasificación expresa una de las facetas del instrumento.

## 7. EN LAS FRONTERAS DEL INSTRUMENTO ACÚSTICO

El instrumento tradicional no es la única fuente, al margen de la voz humana, de sonidos musicales. Esos otros objetos-fuentes, cuyo número se multiplicó a lo largo del siglo XX, se sitúan en los límites del instrumento acústico: yo los denomino instrumentos fronterizos. Esa situación puede arrojar indirectamente alguna luz sobre los instrumentos acústicos, los cuales constituyen el interés central del presente estudio.

### *Partes del cuerpo humano*

En puridad, ninguna parte del cuerpo puede considerarse un instrumento musical: el cuerpo humano no es un artefacto, no es separable de sí mismo, no es reparable «pieza a pieza», en el sentido en que lo es un artefacto, y no puede prestarse a nadie. No obstante, a menudo algunas partes del

[1] Dournon, «Instruments de musique du monde. Foisonnements et systématiques», artículo citado, pp. 833-868.

cuerpo humano ejercen ciertas funciones organológicas.[1] Los ejemplos de funciones rítmicas son los más numerosos: las palmas en el flamenco, o también batir el pie en el suelo, que Schaeffner considera el origen de la música. Las manos y los pies, en estos ejemplos, no deben entenderse como instrumentos, pero funcionan provisionalmente como tales.

### *Desvíos instrumentales*

El desvío de su función original atañe propiamente a los instrumentos musicales, cuya estructura y disposición se ven alteradas de forma provisional o definitiva. El concepto de «desvío» implica que se trata de un instrumento aislado (individual y no genérico), pues de lo contrario estaríamos ante la invención, por derivación, de un nuevo instrumento. El piano preparado de John Cage o la guitarra invertida de Jimi Hendrix constituyen buenos ejemplos. Por el contrario, el instrumento no se considera sometido a desvío si el músico lo toca de forma no convencional (golpear la caja del violonchelo, chasquear las llaves de la flauta, pellizcar o percutir las cuerdas del piano).

### *El ruidismo de Russolo*

Las máquinas creadas y preparadas para producir deliberadamente ruidos considerados no musicales son igualmente instrumentos fronterizos: como los ululadores, gruñidores, crepitadores, restalladores, murmuradores y cloqueadores de Luigi Russolo.[2] Consisten en máquinas imitadoras que tie-

[1] Ofrezco un listado sin intención de exhaustividad en *L'Altération musicale*, *op. cit.*, pp. 90-94.

[2] Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Lausana, L'Âge d'homme, 1975. [Exis-

nen como objetivo reproducir sonidos técnicos (el fondo sonoro de la ciudad y de las fábricas) y ofrecerlos a la escucha con un tratamiento distinto al de ruidos molestos.

### *Los «ready-mades» organológicos*

Los *ready-mades* de Marcel Duchamp han transformado profundamente, según indican Arthur Danto y Thierry de Duve,[1] la percepción del arte del siglo XX y, al mismo tiempo, del propio arte. El acto de apropiación pasa a ser esencial.[2] Resulta tentador preguntarse si la música experimenta o puede experimentar unas prácticas similares a las del *ready-made* en las artes plásticas. En rigor, no creo que quepa encontrar ningún equivalente sonoro a *La fuente* de Duchamp.[3] Pero

te traducción en español: *El arte de los ruidos* [1916], trad. Olga y Leopoldo Alas, Cuenca, Taller de Ediciones-Facultad de Bellas Artes, 1998]. Los nuevos instrumentos musicales inventados en el siglo XX, como las ondas Martenot, el theremín o los sintetizadores no tienen nada que ver con los creados por Russolo.

[1] Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, París, Hachette, 2006.

[2] Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, París, Seuil, 1989 [existe traducción en español: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel y Aurora Mollá, Barcelona, Paidós, 2002]; *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, París, Seuil, 2000 [existe traducción en español: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 2010]; y Thierry de Duve, *Résonances du ready-made* (1998), París, Hachette, 2006.

[3] Al término de una conferencia que impartí sobre el tema en el IRCAM el 2 de febrero de 2004 a invitación de Bernard Stiegler, François Delalande y Gérard Assayag se me sugirieron algunos interesantes contraejemplos. En opinión de Delalande existe por lo menos un caso de *ready-made* musical, el «surco cerrado» de Pierre Schaeffer, donde el vinilo no deja de girar indefinidamente. Y para Assayag un *ready-made* consistiría, estrictamente hablando, en difundir una emisión radiofónica, cualquiera, presentándola como «obra musical»; eso supondría el equivalente sonoro exacto de las piezas de Duchamp. Por lo que sé, nadie ha explotado todavía esta posibilidad cuyo interés sería no obstante bastante reducido. La duración

aunque no existan *ready-mades* sonoros, ruidos «encontrados» que funcionen como obras musicales, sí son posibles los *ready-mades* organológicos, objetos que a pesar de no ser instrumentos pueden producir sonidos considerados—al menos por parte del músico que los propone—como musicales. Al trasladar el concepto de *ready-made* de las artes plásticas a la música, cambia de nivel (se desplaza de la obra al instrumento que constituye el ser de la obra).

Del concepto de *ready-made* organológico se deduce, pues, el uso como instrumentos musicales de objetos, naturales o no, en modo alguno destinados a ese empleo. En la categoría de los *ready-mades* organológicos conviene diferenciar tres subconjuntos: a) el de los objetos naturales; b) el de los objetos técnicos relacionados con la música; y c) el de los objetos técnicos no relacionados con la música:

a) Objetos naturales.[1] Por ejemplo, los cantos rodados utilizados por Péter Eötvös en *Steine* (1990). En esta pieza se toman dos piedras y se golpean entre sí para que produzcan sonidos, empleándolas como instrumentos, como provisionales fonolitos. Las sonoridades así producidas se inscriben, fónica y rítmicamente, en un proceso musical ya preestablecido. El ruido pasa contextualmente a musicalizarse y los guijarros se transforman en instrumentos «comunes», en *ready-mades*, en *ready-mades* organológicos. El sonido es musical, pero el objeto que lo produce no es un instrumento musical. Las tradicionales preguntas que suelen formularse en relación con el estatuto artístico de los *ready-mades* en las artes plásticas encuentran aquí su equivalente: ¿por qué ese sonido se considera música? ¿De-

de la obra supone aquí un obstáculo; se le puede dedicar no más de un vistazo a *La fuente* de Duchamp, pero sería necesario escuchar hasta el final el *ready-made* musical.

[1] En sentido estricto habría que hablar aquí más bien de «objeto encontrado» organológico que de *ready-made* organológico, puesto que un guijarro no es un objeto fabricado.

pende de la decisión del compositor? ¿De la buena disposición del oyente? ¿De su inscripción en un tejido musical previo? Tal vez la naturaleza de *Steine* merezca algún comentario. Habría que saber si las piedras han sido recogidas al azar o seleccionadas por sus cualidades sonoras, saber si pertenecen al tipo litófono o son más bien fonolitos, según la precisa y útil diferenciación establecida por André Schaeffner: «El litófono está formado por un juego o carillón de piedras regularmente talladas y afinadas, mientras el fonolito puede ser cualquier piedra, de cualquier forma y tamaño, que suene naturalmente por efecto tanto de la percusión como del rascado o la frotación».[1] Los *Steine* de Eötvös son, pues, fonolitos. Esta diferenciación no resulta en absoluto banal.

b) Objetos técnicos relacionados con la música. Los metrónomos de los que se sirve Ligeti en *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1973) constituyen el ejemplo más destacado. A lo largo de la obra producen ruidos no integrados en una composición más amplia cuyo carácter musical sería indiscutible, puesto que son esos ruidos (o sonidos) los que conforman íntegramente la pieza musical. Los metrónomos de Ligeti y las piedras de Eötvös son diferentes por tres cosas: los metrónomos son instrumentos técnicos y no objetos naturales; no hay intervención humana una vez que los metrónomos han sido «activados», lo que reduce la noción de «interpretación» (sin anularla); por último, no se produce su inscripción en un contexto musical previo. La pieza no supone sólo un magnífico ejemplo de *ready-made* organológico, sino que ofrece, a la vez, una reflexión activa sobre el papel del azar en la música, sobre la transformación del azar en necesidad y de la necesidad en azar (a ese respecto debe situarse junto a *Clocks and Clouds*, del mismo Ligeti). Los discos

[1] *Encyclopédie de la Musique*, París, Fasquelle, 1961, *s. v.* «Phonolite», vol. III, p. 437.

de vinilo utilizados para *scratching* pertenecerían también, en mi opinión, a esta categoría, al igual que *Pendulum Music* de Steve Reich (1968) para micrófonos, amplificadores y altavoces. Como en el *Poema* de Ligeti, el intérprete de *Pendulum Music* activa el dispositivo inicial y deja que el proceso se desarrolle hasta el final sin más intervención humana.

c) Objetos técnicos no relacionados con la música. Se trata, por ejemplo, de los instrumentos «de desecho» del grupo Stomp (tapaderas metálicas, encendedores, bolsas de papel o plástico, etcétera), los yunques empleados por Wagner en *El oro del Rin* o también las bocinas utilizadas por Ligeti en *El gran macabro*.[1] Esto es lo más cercano al equivalente musical, o más exactamente organológico, de los *ready-mades* de las artes plásticas.

## *¿Más allá de las fronteras del instrumento musical?*

Quedaría por tratar el problema de las máquinas utilizadas en las músicas concreta (magnetófonos) y electroacústica (ordenadores). Siguiendo una postura dogmática habría que excluirlas sin remisión de la categoría de instrumentos musicales, aunque desde una perspectiva más laxa podrían incluirse sin el menor problema. Ninguna de las dos opciones resulta satisfactoria. A mi juicio, el criterio esencial es el interpretativo. Tengo la impresión de que el magnetófono de Pierre Henry no puede considerarse un instrumento musical. Se trata de un instrumento de composición, fijación y reproducción de obras sonoras y/o musicales. Un instrumen-

[1] Hervé Lacombe me indica justamente la función del excesivo condicionamiento de las bocinas en *El gran macabro*. En su opinión, la función «señalizadora» de las bocinas automovilísticas queda en cierto modo salvaguardada por Ligeti desde el momento mismo en que les confiere dignidad organológica, puesto que las hace sonar en sustitución de la obertura, entendida como señal del comienzo de una ópera.

to musical ha de ser tocado, y la interpretación supone algo más que la reproducción de una obra compuesta y fijada en un soporte estable (como una cinta magnética, por ejemplo). Por el contrario, un ordenador empleado en directo, durante un concierto, en una obra mixta (instrumentos acústicos-ordenadores) o en una pieza exclusivamente electroacústica, plantea más problemas. ¿Es posible en tal caso hablar por ejemplo de «virtuosismo» del «instrumentista»?, ¿puede identificarse un «toque especial», un «estilo personal» o una «interpretación»?

La unión de música y máquina, la «fusión del instrumento y el ordenador», tal como se practica y teoriza en el IRCAM,[1] la forma en que los músicos se rodean de objetos técnicos que son, por su parte, resultado de teorías científicas independientes y están originalmente destinados a otros usos que a «hacer música» (magnetófonos, ordenadores), son hechos que perfilan una práctica musical situada al margen de las fronteras organológicas tradicionales. Creo que en cuanto se elimina el «toque instrumental» se elimina también el instrumento, convirtiéndose la música en un arte autográfico, inseparable de un soporte concreto individual. En cuanto la obra aparece simplemente codificada (su grabación) deja de haber actuación, según la distinción entre codificación y actuación establecida por Stephen Davies en su artículo «Ontology of Art» en *Oxford Handbook of Aesthetics*.[2]

En la tabla resumo la clasificación que hago de estos instrumentos fronterizos.

Por supuesto, quedan fuera muchos casos posibles. Y tiene el inconveniente de resultar demasiado estricta, como cual-

[1] Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique, inaugurado en 1977 con el compositor Pierre Boulez como director, está dedicado desde entonces a la investigación científico-musical y a la integración de la tecnología en el discurso sonoro. (*N. del T.*).

[2] Acerca de este tema, ver también Pouivet, *Philosophie du rock*, *op. cit.*

| INSTRUMENTOS FRONTERIZOS | | | |
|---|---|---|---|
| Partes del cuerpo humano (palmas, batir con los pies) | Instrumentos desviados (pianos preparados de Cage) | Máquinas ruidistas (Russolo) | Luthería electroacústica, electrónica y digital |

| INSTRUMENTOS FRONTERIZOS | | |
|---|---|---|
| *Ready-mades* organológicos | | |
| Objetos naturales (piedras de Eötvös) | Objetos técnicos | |
| | Relacionados con la música (metrónomos de Ligeti) | No relacionados con la música (yunques de Wagner) |

quier otra tabla, cuando en realidad las fronteras son fluidas. ¿No habría que introducir el piano preparado de John Cage y las piedras de Eötvös en la categoría de «desvíos»? ¿No se podría argumentar que los yunques empleados por Wagner en *El oro del Rin* ya contaban con el beneplácito musical al haberlos utilizado Spontini en 1825 en su ópera *Alcidor*?[1] ¿No podría pensarse que las partes del cuerpo, al igual que las piedras, deben incluirse entre los *ready-mades*? ¿Y las cuerdas vocales no deberían adscribirse a las «partes del cuerpo humano»? Todas ellas son preguntas razonables. Pero hay que comenzar estableciendo diferenciaciones para poder flexibilizarlas primero y discutir después. Quisiera suscribir aquí cierta declaración de Gérard Genette.

[1] El reconocimiento musical del yunque es todavía más antiguo, puesto que, según cierta leyenda, Pitágoras quedó ya sorprendido por los sonidos armoniosos de los golpes de unos martillos de distintos tamaños sobre un yunque, de donde provendrían los fundamentos de su teoría musical…

Tras trazar su «Cuadro general de prácticas hipertextuales», que ocupa toda una página de *Palimpsestos*,[1] Genette escribe: «Lo que sigue no será, en cierta forma, sino un extenso comentario de este cuadro, que tendrá como principal efecto, según espero, no justificarla, sino confundirla, disolverla y, finalmente, eliminarla».[2]

El objetivo de la tabla de «instrumentos fronterizos» no es asignar un sitio fijo a unos objetos de carácter casi organológico, sino mostrar que ese instrumento prototípico que es el instrumento acústico limita, en varias de sus fronteras, con objetos muy simples o muy sofisticados que pueden actuar, en ciertos contextos y bajo ciertas condiciones, como instrumentos. Es preciso, en efecto, percibir dos cosas en un instrumento musical: su realidad como objeto técnico (realidad material, acústica y musical) y su función como instrumento. La función de «instrumento» desborda la mera instrumentalidad musical. Pero me parece que el instrumento prototípico (el instrumento acústico) cumple mejor la función de instrumento. No obstante, esta función también pueden desempeñarla, en ciertos contextos, objetos naturales o artificiales que no son instrumentos musicales en el sentido pleno de la expresión. Sin embargo, sólo desde la referencia implícita a los instrumentos prototípicos pueden funcionar ocasionalmente como instrumentos los «instrumentos fronterizos».

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, p. 37 [*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 41].

[2] *Ibid.*, p. 38 [*Ibid.*, p. 42]. Me permito remitir a mi estudio «Vertus du tableau. Gérard Genette et la *divisio carneadia*», en: Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne y Gilles Mouëllic (dirs.), *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 29-45.

III

# INSTRUMENTO, ESCRITURA Y NOTACIÓN

El instrumento ya ha sido presentado estética y discursivamente. La música que interpreta puede ser escrita, anotada sobre un soporte fijo mediante diversos sistemas. La notación musical, pues, mantiene estrechas relaciones con el instrumento y con la voz humana. El presente capítulo está dedicado a los diferentes vínculos entre instrumento y escritura.

El concepto de «escritura», relacionado con el concepto de «instrumento musical», es ambivalente. Puede referirse al menos a cinco cosas distintas:

1. Lo que comúnmente se denomina «escritura instrumental» o «instrumentación», es decir, el conjunto de capacidades que permiten utilizar de manera adecuada un instrumento en una composición musical (teniendo en cuenta sus posibilidades técnicas, sus vínculos con el resto de los instrumentos utilizados, sus características estéticas o simbólicas, etcétera).

2. El hecho de que una composición prescriba un instrumento y no otro (en oposición a los casos en que no se prescribe ningún instrumento, como en *El arte de la fuga* de Bach); la cuestión no es banal desde un punto de vista organológico, ni tampoco desde la perspectiva de la ontología de la obra musical.

3. La cuestión de saber qué puede fijarse y qué no puede fijarse por escrito en música (cuestiones como la notación, las indicaciones interpretativas, etcétera); y, en consecuencia, el tema de la interpretación instrumental, de la interpretación del texto escrito.

4. La diferencia entre notación prescriptiva y notación descriptiva.

5. La cuestión del tipo de notación gráfica empleada para anotar música (notación occidental convencional, escritura neumática, notación por tablatura,[1] los muchos proyectos distintos de escritura alternativa—como el de Rousseau, uno de los más conocidos—, las actuales notaciones no convencionales, las variadísimas formas de notación no occidental, etcétera).

Estas cinco cuestiones están a su vez muy relacionadas, pero corresponden a diferentes aspectos de la problemática tratada. La primera de estas cinco cuestiones concierne exclusivamente al instrumento (aunque asuntos del mismo tipo se plantean alrededor de la voz), como veremos en el siguiente capítulo («La sociedad de instrumentos»). Las otras cuatro cuestiones incumben tanto a la voz como al instrumento, y se abordan aquí atendiendo a su aspecto organológico. El tema de la prescripción instrumental está estrechamente relacionado con el de la identidad de las obras, a lo que me referiré en el último capítulo («Una ontología de círculos concéntricos»). La quinta cuestión ha suscitado numerosos estudios especializados, y la trataré un tanto de refilón. El presente capítulo se centrará sobre todo en las cuestiones tercera y cuarta, y, como se verá, en su desarrollo surgirá una sexta cuestión.

## 1. DOS FORMAS DE NOTACIÓN MUSICAL

No toda la música interpretada procede de una partitura, pero toda la música interpretada puede ser anotada en una partitura. Conviene diferenciar entre ambos tipos de nota-

[1] Recordemos que una tablatura no recoge las notas que deben tocarse, sino los gestos a realizar con el instrumento, los gestos que propiamente producen esas notas. Nunca han existido, y no pueden existir, tablaturas para voces.

ción. Cuando se habla de notación a menudo se piensa en una notación prescriptiva, consistente en que el compositor escribe en papel pautado la pieza musical que ha compuesto. Existe otra forma de notación, por la cual se pasa al papel una pieza escuchada (sin que revista mayor importancia el que esta pieza sea a su vez la interpretación de una obra anotada, de una improvisación, de una composición de música tradicional, de una transcripción musical o de cualquier otro tipo). Ambas formas de notación requieren aproximadamente las mismas competencias musicales (estamos hablando ahora de notación, no de composición), pero son en esencia muy diferentes.

Lo demostraré con un ejemplo. Por una vez me serviré del método de identidad de los indiscernibles, del que a veces la filosofía analítica tiene tendencia a abusar, inspirándome en ciertos argumentos de Stephen Davies.[1] Es conocido el viaje a Potsdam de Johann Sebastian Bach, en 1747, con el fin de visitar a Federico II. Bach improvisó una fuga a partir del «tema real» que le propuso el monarca. De vuelta en Leipzig Bach escribió la fuga, o sería mejor decir que la reescribió, enviándole la partitura a Federico el Grande (la *Ofrenda musical*). Generalmente se piensa, y con razón, que la fuga escrita es de mayor complejidad que la fuga improvisada. Pero no puede saberse con certeza, y podemos imaginar que el compositor retranscribió de memoria, nota a nota, sin introducir cambios, la fuga improvisada. Admitamos de momento esta hipótesis por necesidades argumentativas. Por otra parte, se sabe que Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian y profesor de música de Federico, estaba presente durante la improvisación (algunos historiadores piensan incluso que fue él quien inspiró a su regio alumno el famoso motivo). También es posible suponer que Carl Philipp Emanuel,

[1] Stephen Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 15 y cap. III.

excelente músico, pudo haber retranscrito, nota a nota y de memoria, la improvisación de su padre (cito al hijo de Bach por causas de plausibilidad histórica, pero cualquier otro buen músico con capacidad suficiente podría haberlo hecho). Así pues, y según esta doble hipótesis, disponemos de dos textos en puridad idénticos: ni el padre ni el hijo cometieron ningún error, llevaron a cabo la notación de la misma improvisación y ambos textos resultan ser notacionalmente el mismo. Un caso característico de identidad de los indiscernibles. Y, sin embargo, desde una perspectiva artística y ontológica, ambos textos no se parecen en nada. El de Carl Philipp es descriptivo y el de Johann Sebastian prescriptivo. Sólo el de Johann Sebastian es una partitura, puesto que el de Carl Philipp no es sino una copia. La notación de Carl Philipp es de naturaleza folclórica o etnomusicológica: se trata de anotar lo que otro ha interpretado para conservar un recuerdo material de la creación de otro y, tal vez, estudiarla científicamente; la notación de Johann Sebastian es artística ya que implica una dimensión de autoridad y de decisión musical (su intención es enviar esta fuga al monarca). Se percibe aquí la diferencia entre «eso», que mira al pasado, y «esto», que mira al futuro: Carl Philipp constata que eso ha sido interpretado y lo escribe; Johann Sebastian decide que esto podrá interpretarse y lo escribe. El registro de Carl Philipp pertenece a la archivística, al tiempo clausurado; la escritura de Johann Sebastian pertenece a la inventiva, al tiempo inconcluso. La escritura de Carl Philipp es susceptible de caer en el error: lo que quiere anotar es lo que fue interpretado, y no resulta inconcebible que cometa algún error; la escritura de Johann Sebastian no es susceptible de incurrir en error:[1] si decide modificar un pasaje de su improvisación le asiste el derecho a hacerlo, pues no escribe para dejar testimonio de

[1] Evidentemente rechazo la posibilidad de un *lapsus calami*. ¿Acaso se ha descubierto alguno en los manuscritos de Bach?

lo que ha tenido lugar, sino para componer una pieza musical de la que sentirse satisfecho.

La escritura musical en el sentido habitual de la expresión (la que se enseña en las clases de escritura musical de los conservatorios, la que practican los compositores) es algo muy distinto al registro de una interpretación: se dirige a intérpretes virtuales y futuros, es la obra en sí. No registra, prescribe. Sólo en cuanto que prescripción la escritura notacional alcanza su pleno sentido como escritura musical. La diferencia es de importancia capital: un texto musical anotado por un etnomusicólogo no constituye una obra (puede considerarse la notación de una obra tradicional, al margen de las reservas que pueda suscitar aquí la palabra *obra*, hasta entonces inscrita únicamente en la memoria colectiva, pero ésa es otra cuestión), sino que supone un apunte de campo. La notación que hace el autor de una obra musical es un conjunto de prescripciones concebido como tal y dirigido a los instrumentistas (y/o a los cantantes). La notación sólo es operal[1] en cuanto que «dirigida a», en cuanto que supone una «llamada a la interpretación»; únicamente alcanza su plenitud por medio de los instrumentos, y/o la voz, que la ejecutarán. Por supuesto, puede utilizarse con posterioridad un texto descriptivo como si fuera prescriptivo, y a la inversa; ello no supone ningún cambio en cuanto a las diferencias conceptuales y artísticas entre ambos casos.[2]

[1] El lector habrá de perdonarme este término, ni muy feliz ni muy elegante, que no obstante viene imponiéndose desde hace unos años en la literatura especializada y resulta muy cómodo.

[2] El primer caso resulta muy claro. De este modo Heitor Villa-Lobos se sirvió en uno de los *Tres poemas indígenas* (1926) de unos cantos tupinambá cuya notación fuera realizada en el siglo XVI por Jean de Léry en *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (notación que puede consultarse en la magnífica edición de Frank Lestringant del libro de Léry, París, Le Livre de Poche, 1994, pp. 610-611). Más difícil resulta encontrar ejemplos satisfactorios del segundo caso, pero podría pensarse en un musicólogo positivista que comentara las obras de Bach o Haydn no como expre-

Lo más significativo aquí es ese movimiento en ambos sentidos: puede irse de la notación a la interpretación instrumental, y de la interpretación instrumental a la notación. Carl Philipp Emanuel Bach se habría visto ciertamente apurado si se le hubiera pedido realizar la notación de una obra de música china, de una polifonía de los pigmeos Aka, de una pieza musical de los tupinambás o, incluso, de una melodía de música popular húngara, con sus cuartos de tono. Pero habría podido hacerlo, inventando un sistema de escritura adaptado al contexto musical que se le pedía comprender y fijar. En otras palabras, que toda obra tocada (o cantada) es, en rigor, anotable (susceptible de pasar a notación). Ello no implica en absoluto que todo, en una obra tocada o cantada, sea anotable. La diferencia entre «toda obra» y «todo en una obra» se aclarará en breve.

Estamos por tanto ante una estructura conformada por tres elementos: el instrumento, la notación y la interpretación. La interpretación media entre el instrumento y el texto anotado, ya permita al instrumento producir las notas prescritas por la partitura o constituya la fuente de sonidos improvisados con el instrumento, que pueden eventualmente y con posterioridad anotarse. Pero no nos equivoquemos con respecto a esta simetría, demasiado clara. En la actualidad resulta habitual oponer de modo tajante las obras musicales, anotadas en partitura, y las improvisaciones, libres de cualquier vínculo notacional. La oposición es en parte artificial, por un lado, porque toda notación prescriptiva (toda partitura) concede la mayor importancia a la interpretación, como veremos; por otro, porque no existen improvisaciones puramente «espontáneas», porque toda improvisación surge desde un marco concreto y sobre la base de abundantes ma-

---

siones de «genio» individual, sino como piezas representativas de un estilo concreto, neutralizando su dimensión prescriptiva al entenderlas exclusivamente como síntomas artísticos de una época.

teriales memorizados que funcionan, si no a manera de partitura virtual, sí al menos como repertorio de recursos melódicos, armónicos y rítmicos que el músico puede extraer según sus necesidades.

Pero en este punto lo esencial es ese movimiento de doble sentido que va de la notación a la interpretación instrumental, y de la interpretación instrumental a la notación. Esta relación biunívoca resulta un tanto inquietante. Ha sorprendido a diversos escritores y artistas; propongo, por tanto, remitirnos a dos aproximaciones artísticas a esta relación.

## 2. DOS PIANOS

El piano era un misterio. ¿Por qué tenía teclas negras y por qué estaban así dispuestas, en grupos de dos y tres? ¿Por qué al tocar las teclas blancas de do a do (aunque no supiera el nombre de las notas, ni siquiera que fueran la misma) sonaba bien, pero si se tocaban las teclas blancas de mi a mi sonaba tan mal? Se sentaba en la banqueta, tocando una y otra vez la escala de do, una octava, dos octavas, subiendo, bajando, por los graves y los agudos, experimentando un curioso sentimiento de placer. El sonido parecía rodearlo como si fuera una capa protectora, encerrarlo en una burbuja invisible de energía [...] Cierto día en que se divertía tocando una sola nota—a veces fuerte, otras con la mayor suavidad, sin dejar de probar otras posibilidades intermedias—se preguntó de repente qué habría dentro del piano. Se levantó y observó el instrumento. Apartó de lo alto de la caja las pilas de periódicos antiguos, las fichas de taxi y las revistas que la cubrían, hizo girar la tapa superior y miró hacia el interior. Qué sensación de densidad, de orden. Las cuerdas descendían oblicuamente hasta perderse en las tinieblas. Tendió la mano y descorrió el primer pestillo de madera, luego el segundo, atrapando por poco el panel adornado con un espejo que cubría el frontal de la caja y que se precipitaba de repente hacia él. Ahora podía contemplar los macillos de fieltro, las clavijas, las palancas, las minúsculas correas de piel del mecanismo [...] Un mecanismo discontinuo, extremadamente complejo,

con resortes y tornillos pequeñísimos cuya utilidad se le escapaba. Pero al cabo de un momento, presionando a veces fuerte, a veces con suavidad, consiguió hacerse una idea aproximada del modo en que funcionaba el conjunto. Fascinado, apretó una tecla tras otra. Rozó las cuerdas y las sintió vibrar. En el cajón de la banqueta encontró unas partituras. Las líneas y símbolos enigmáticos estaban impresos con una nitidez que le recordó el interior del piano. Seguramente existía una relación, y él sabía a dónde dirigirse con tal de descubrirla.[1]

Se nos describe aquí a un niño de seis años y su descubrimiento del piano (un humilde piano de bar, lacado en blanco, con un espejo encima del teclado). Lo que me parece interesante en esta novela, que no tiene nada de didáctica, es su admirable comparación entre la discontinuidad del mecanismo y de las teclas del piano, por un lado, y el sistema notacional de la partitura, por otro. Es como si el pequeño Claude presintiera la relación biunívoca existente entre las teclas físicas y los signos gráficos: a cada tecla un signo, a cada signo una tecla.[2] La idea fundamental es esa discontinuidad, esa nitidez, y también complejidad, pero una complejidad que puede abarcarse.

Esta homología entre dos discontinuidades (de la partitura y de las teclas del piano) se advierte igualmente en el último lienzo de Nicolas de Staël, *El concierto*.[3] Sobre un vasto

[1] Frank Conroy, *Corps et âme*, trad. Nadia Akrouf, París, Gallimard, 1993, pp. 27-28.

[2] El asunto en realidad no es tan sencillo: la misma tecla corresponde al mismo tiempo a do sostenido, re bemol y la muy rara si doble sostenido; estas tres notas tienen la misma altura según el sistema temperado (el del piano), pero no tienen el mismo sentido musical.

[3] Nicolas de Staël, *El concierto*, óleo sobre tela, 350 × 600 cm, 1955, Museo Picasso de Antibes.

fondo rojo se destaca, a la izquierda, un piano negro con el teclado a la vista, y a la derecha el dorso de un contrabajo. Entre ambos instrumentos se ven unas hojas de papel pautado y algunas partituras. El espectador tiene la impresión de que las partituras, horizontales, se apartan del teclado, cuyas separaciones reproducen con sus delgadas líneas discontinuas paralelas, hasta perderse en el contrabajo. Los pentagramas prolongan las teclas. Como si, en una apasionante interrogación sobre la música, la última tela del artista hubiera querido investigar las resonancias entre instrumento y notación. ¿Diremos entonces que las partituras brotan de las teclas del piano (es la impresión que da, aunque sólo sea por nuestra costumbre de contemplar los cuadros de izquierda a derecha), o más bien que van hacia ellas con intención de hacerlas sonar? En ambos casos establecen un puente entre el piano y el contrabajo. En ambos casos, también, se subraya la afinidad entre el sistema constituido por las teclas del piano y el sistema del papel pautado, estriado por los pentagramas.

¿Por qué el escritor y el pintor han elegido un piano? Entre todos los instrumentos comunes, el piano es sin duda el que representa mejor la relación biunívoca existente entre la estructura organológica de un instrumento y la estructura de una escala musical (con todo, es preciso señalar que un acordeón cromático la representaría igual de bien). Para expresarlo con mayor sencillez: de todos los instrumentos, el piano es el que presenta mejor, desde una perspectiva visual, la totalidad de las notas de la escala cromática. A cada tecla del piano le corresponde una nota.[1] Ciertamente, pueden tocar-

[1] Recordemos que la escala cromática contiene la totalidad de los doce semitonos de la escala sonora occidental: do, do sostenido, re, re sostenido, mi, fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, la, la sostenido y si. Más arriba he señalado también que en realidad cada tecla corresponde a varias notas, de la misma altura pero de identidad sonora distinta.

se las mismas notas con un contrabajo o un trombón, pero entonces es necesario elaborar la nota (punteando la cuerda de forma precisa, extendiendo la vara a la distancia adecuada). El piano ofrece a la vista, con su sucesión de teclas blancas y negras, la sucesión de notas que pueden escribirse en una partitura, y esas notas están inscritas en el complejo mecanismo del instrumento.

## 3. INTERPRETAR, O LO QUE NO PUEDE PRESCRIBIRSE

Interpretar consiste, pues, en hacer sonar en el instrumento las notas escritas en la partitura. Eso es al menos con lo que hay que contentarse cuando se está aprendiendo a tocar un instrumento: tocar las notas, unas tras otras (o al mismo tiempo, si se han de realizar también acordes). Pero «tocar las notas» no es verdaderamente tocar. Tocar música implica respetar unas instrucciones o exigencias no escritas, y que no pueden escribirse. A fin de aclararlo propongo tres niveles de prescripciones que pueden encontrarse en una partitura de la época clásica y romántica:

1. Las prescripciones que Nelson Goodman denomina «notacionales», las que no pueden dar lugar a ningún equívoco.[1] Para Goodman la única notación que existe, hablando con propiedad, es la que muestra los caracteres separados (sin ningún otro elemento que se interponga entre ellos). En la notación convencional de las obras atonales no hay nada entre el sol y el sol sostenido puesto que el cuarto de tono no existe en ese sistema: el carácter «sol» y el carácter «sol sos-

[1] Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, cap. IV («La théorie de la notation») y cap. V («Partition, esquisse, script») [*Los lenguajes del arte*, *op. cit.*, «La teoría de la notación» y «Partituras, bocetos y guiones»]. La «separación de caracteres» es uno de los elementos fundamentales de la teoría de Goodman.

tenido» se muestran por lo tanto separados, y su inscripción en el pentagrama es notacional. Las únicas notaciones que no pueden llevar a equívoco conciernen a la altura (pero no a la intensidad y la velocidad: entre *adagio* y *adagietto* cabe imaginar todos los grados intermedios posibles, y la diferencia entre ambas velocidades no es del todo nítida).

2. Las indicaciones auxiliares escritas en lenguaje corriente en la partitura. Entre las indicaciones auxiliares más habituales están: a) las indicaciones interpretativas (*legato*, *pizzicato*, etcétera), referidas a la técnica instrumental; puede ocurrir que un compositor considere de gran importancia cierta indicación interpretativa, como Ravel cuando exige al violinista tocar con la cuarta cuerda un pasaje de su *Sonata para violín y piano*; y b) las indicaciones de movimiento, velocidad y expresión (*allegro*, *lento*, *quasi una fantasia*, *lebhaft*, moderado, etcétera), no referidas a la técnica particular de algún instrumento en concreto. Algunas de estas indicaciones están anotadas no en lenguaje corriente sino recurriendo a ciertos grafismos convencionales (signos de articulación, como la larga curva que indica un *legato*, símbolos que expresan intensidades o modos interpretativos específicos, pausas, etcétera). Estas indicaciones auxiliares no satisfacen el criterio goodmaniano de separación. Hay que pensar en todas las velocidades intermedias que caben entre las indicaciones *allegro* y *allegretto*; escribir en una partitura *allegro* o *allegro molto* no supone para Goodman, pues, un acto notacional.

3. Las convenciones sobrentendidas, tan conocidas que no es preciso escribirlas. Forman parte del acervo del ámbito desde el cual y para el cual ha sido escrita la partitura, siendo de uso muy común entre los potenciales ejecutantes; de este modo, numerosas partituras del Barroco no contienen indicaciones de intensidad o articulación, o no incluyen las «bordaduras» u ornamentos que el cantante o instrumentista añadían sin necesidad de solicitarlos.

Desde el punto de vista musical se entiende que estos tres niveles de prescripción, explícitos o implícitos, deben respetarse para que pueda decirse que la obra está correctamente interpretada; y aun eso no bastaría, pues cada pieza cuenta con exigencias propias que conforman un cuarto nivel prescriptivo. No todas las obras para clavecín de Couperin se tocan de la misma manera, sino que corresponde a la sensibilidad musical del intérprete encontrar el modo expresivo que cada pieza requiere. Ahora bien, con esto llegamos al núcleo de nuestro razonamiento, como es que la escritura musical se topa con tres límites.

1. Las indicaciones auxiliares y las convenciones sobrentendidas no pueden alcanzar, según Goodman, la separación necesaria para una notación *stricto sensu*; incluso una indicación metronómica carece de la limpieza, y por tanto de la autoridad, de una indicación de altura (tocar un sol sostenido en lugar de un sol es una nota falsa, pero tocar la nota a 66 en vez de a los 69 indicados no es un error, sino que tiene que ver con el margen de apreciación del intérprete, quien debe tener en cuenta las particularidades de su instrumento, de la sala de conciertos, etcétera).

2. El tipo de interpretación que requiere el carácter de cada pieza musical no puede, como es evidente, prescribirse recurriendo al sistema notacional ni a las indicaciones en lenguaje ordinario. Algunas indicaciones especialmente originales en lenguaje ordinario pueden, no obstante, resultar orientativas para la interpretación, como en el caso de Debussy o, aún más, de Satie («como un ruiseñor con dolor de dientes», «moderado y muy aburrido»).

3. De manera todavía más radical, cualquier prescripción escrita, incluso notacional, ha de dejar espacio libre a cierto margen interpretativo ineludible. Por ejemplo, la separación entre sol y sol sostenido deja de lado la cuestión del diapasón (y las discrepancias entre los distintos diapasones en uso durante la época barroca llegan de sobra al semitono); o bien,

lo que supone una objeción más grave, en las obras del Barroco no se precisa el tipo de temperamento.

Veamos un ejemplo. Nikolaus Harnoncourt destaca las ambigüedades de la «nota con puntillo» en la escritura musical del Barroco. En teoría, el puntillo alarga la nota punteada en la mitad de su valor. De hecho, según los tratados de la época, la interpretación real de esta prescripción iba desde valores de notas casi iguales «hasta una marcada sobrepuntuación»: alargar la duración del puntillo para tocar la segunda nota lo más tarde posible.[1] El «punteo» es una forma de notación poco precisa, pues la interpretación depende de las costumbres locales y de la «sensibilidad» del instrumentista. El punteo, pues, no supone tanto una notación como una indicación interpretativa. La notación es respetada o no, lo que toco es o no es ese sol que aparece escrito (en esto Goodman tiene razón, *tertium non datur*). A cambio, una indicación interpretativa supone una «sugerencia hermenéutica» sin pretensiones de alcanzar la claridad de una prescripción de altura. El puntillo de la nota punteada nos está diciendo: «Estaría bien tocar esta nota un poco más larga. ¿Cuánto? Depende de usted».

La partitura es un sistema de prescripciones. Pero ninguna partitura puede prescribirlo todo. La interpretación desborda siempre cualquier prescripción puesto que desborda, en puridad, lo prescriptible: tras lo anotado se encuentra lo no anotado o lo no anotable; existe un «después» de la obra que corresponde precisamente al margen interpretativo, al hecho de que la música ha de ser tocada. Toda notación artística implica algo no anotable, justamente porque la notación está hecha para ser interpretada. En otras palabras: si se anota es porque no todo puede ser anotado. Si todo estuviera «anotado» ya no se trataría de una notación, sino de una impresión. Esta observación fundamental no es válida tan

[1] Harnoncourt, *Le Discours musical*, *op. cit.*, pp. 43-44.

sólo para la música, sino también para el teatro, la danza, la oratoria, para todas las artes de la actuación. La idea de una notación exhaustiva implica una contradicción en sus términos: la escritura de un discurso o de un monólogo no prescribe cómo debe pronunciar las palabras el orador o actor. Para decirlo de otro modo: la interpretación supone precisamente lo no prescriptible, lo no anotable. La idea de anotar una interpretación no tiene sentido (en cambio, se puede disponer de la impresión de una interpretación: una grabación o una filmación. Se pueden también comentar por escrito, en lenguaje corriente, algunas particularidades de la interpretación en cuestión, pero esas observaciones habrán de ser, por su parte, interpretadas).

De este modo, que el instrumentista «interprete» y no pueda limitarse a «tocar lo escrito» no tiene que ver con ninguna desafortunada incapacidad del músico, sino con la propia naturaleza de los sistemas notacionales, con la notación como tal. Toda notación implica la «discretización del continuo sonoro» (Bernard Stiegler) y la «separación de caracteres» (Nelson Goodman). La interpretación responde a la notación como el continuo al discontinuo. Hay que tocar no sólo las notas, que están escritas, sino «lo que hay entre las notas», que no lo está y que no puede estarlo.

## *Excurso: grafismo y notación según Ligeti*

En un importante artículo titulado «Nueva notación. ¿Medio de comunicación u objetivo en sí mismo?», de 1965, György Ligeti diferencia entre grafismo musical y sistema de signos.[1] Sólo un sistema de signos puede prescribir una música determinada. Un grafismo musical solamente pue-

[1] György Ligeti, *Neuf Essais sur la musique*, Ginebra, Contrechamps, 2010 (recopilación de artículos escritos entre 1957 y 1991).

de sugerir ciertas aplicaciones musicales indeterminadas. El grafismo musical se relaciona con el dibujo, no con los sistemas de signos. Pero lo interesante del artículo de Ligeti es que sugiere que la oposición entre signos y grafismo no resulta tan marcada como parece. Así, señala que *December 52* de Earle Brown, una de las obras más representativas de esa corriente «gráfica», es un caso intermedio entre grafismo y notación (Goodman ciertamente discutiría la existencia de tales casos). «La relación entre la notación y el grafismo musical es equivalente a la establecida entre la escritura árabe y el arabesco», escribe Ligeti (p. 169), el uno deriva de la otra y le da nueva expresión. Ligeti compara el grafismo con un mapa topográfico: por una parte, el mapa contiene todos los caminos posibles, pero, por otra, un único camino efectivamente recorrido es más valioso que el mapa, porque es real. Por eso, el grafismo musical resulta valioso por la cantidad de obras que pueden interpretarse a partir de él, y, sin embargo, cualquiera de esas creaciones musicales efectivas tiene mayor valor, por el hecho de ser real (p. 171).

A ello añadiría, como contrapunto a esta sección y en continuidad con la reflexión de Ligeti, que también es posible que el compositor prescriba algo que no puede interpretarse:[1] quizá desee poner en situación arriesgada al intérprete, o al instrumento, o incluso la propia idea de obra musical, o someter a prueba su escritura. Pueden descubrirse ejemplos en piezas de Beethoven, Liszt, Lachenmann o Stockhausen, en especial.

[1] De este tema me he ocupado en *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 116-118. Sobre lo posible y lo imposible en la interpretación pianística véase Claude Helffer, «Le piano et l'extension de ses pouvoirs», en: *Le Compositeur el l'Instrument*, París, IRCAM, 1980, pp. 7-13.

## 4. LA INTERPRETACIÓN RESTABLECE LA CONTINUIDAD QUE LA NOTACIÓN ROMPE

La paradoja es que la interpretación musical se basa en la notación, de naturaleza discontinua, con tal de producir una realidad musical cuya esencia es la continuidad.[1] Lo que sobre el papel aparece separado ha de unirse mediante la interpretación. La interpretación musical podría definirse como el conjunto de gestos que permite pasar de una discontinuidad notacional a una continuidad al mismo tiempo operal, sensible y emocional. Pero esta continuidad no elimina esa discontinuidad sobre la que, y en contra de la cual, se establece. La música es un proceso a la vez continuo y heterogéneo. La notación, discontinua, no puede anotar de manera apropiada el continuo (por más que una impresión pueda servir, si no para anotar, sí para conservar ese proceso continuo que es la música: sería el caso de una grabación, por ejemplo). Es posible expresar así esta paradoja: puesto que la obra musical es de carácter temporal (continuo y heterogéneo) es posible anotarla, y también por esa razón la notación revela necesariamente una carencia de precisión. Tal paradoja entraña dos consecuencias que ya conocemos:

1. La notación musical implica que no todo pueda ser anotado, ya que la notación está concebida para ser ejecutada. El propio fundamento de una notación es que prescribe la forma de ejecución, es decir, una serie de operaciones gestuales sobre un instrumento musical o de operaciones vocales, operaciones que no pueden prescribirse hasta el menor detalle. Resulta, pues, imposible que una ejecución musical se limite a la estricta observancia de las instrucciones de la par-

[1] Ello no es óbice en absoluto para que el músico, compositor o improvisador, busque y despliegue ciertos efectos de discontinuidad sonora. Véase Hugues Schmitt, «Continuité et discontinuité», en: Accaoui (ed.), *Éléments d'esthétique musicale*, *op. cit.*

titura. Lo cual nada tiene que ver con la inadecuación de los medios utilizados en la notación, sino con la propia naturaleza de la notación musical (como de cualquier otra notación).

2. La interpretación musical, basada en la notación discontinua, aspira a restablecer la continuidad que la notación rompe. La interpretación musical posee por tanto una cualidad de la que por definición la notación carece, cualidad en la que reside la esencia misma de la música. La notación únicamente alcanza su plenitud gracias a la interpretación efectiva que la hace olvidar en cuanto que notación.

Con todo, la escritura está lejos de haber dicho su última palabra. Algunos de los gestos que realiza el instrumentista cuando interpreta una pieza pueden a su vez ser anotados en la partitura y servir de indicación a una ejecución posterior. Dos casos son particularmente interesantes: la digitación y los golpes de arco.

## *La digitación*

Las digitaciones que se anotan, de manera manuscrita, en una partitura no disponen del mismo estatuto que las anotaciones realizadas en un libro.[1] Una anotación de aprobación o de desaprobación escrita en un libro sigue siendo ajena al libro; una digitación llevada por un intérprete a la partitura supone la incorporación de su cuerpo al espacio de la partitura, supone una marca corporal y no una mera indicación paratextual no autoral. Para decirlo de otro modo, el libro

[1] La idea de «digitación» puede extenderse, por ejemplo, a la elección del talón o de la punta del pie para tocar la parte de pedal del órgano. Muchas partituras francesas para órgano llevan esas indicaciones (la edición clásica de las obras para órgano de Bach realizada por Marcel Dupré, por ejemplo), pero esto no sucede en todos los países. Sobre el tema de la digitación véase también Szendy, *Membres fantômes*, *op. cit.*, en especial pp. 50-69.

no apela a la anotación, pero la partitura apela a la digitación (mi partitura apela a mi digitación, distinta de la tuya, porque está concebida para ser tocada y no simplemente leída, y porque cada cual dispone de sus propias capacidades, técnicas y hábitos interpretativos). La digitación es como una *interface* entre el sistema notacional y el cuerpo del intérprete, es la proyección del cuerpo sobre la partitura pero también una toma de posesión del cuerpo por la partitura, proyección y toma de posesión que se realizan con la concurrencia del instrumento musical. La digitación es una de las articulaciones entre los dos cuerpos del instrumentista que vimos anteriormente, su cuerpo natural y su cuerpo musical.

Desde el punto de vista de una teoría de la notación, la digitación revela unas características singulares y seguramente se enmarca en un sistema de caracteres separados, e incluso de un sistema digital, como conviene destacar: entre el pulgar y el índice no se encuentra un semidedo o un cuarto de dedo. Pero a una sola y única partitura pueden corresponderle muchas formas de digitación muy distintas, que cabe clasificar en tres categorías: 1) digitaciones del autor (en ocasiones reproducidas en ciertas ediciones especializadas); 2) digitaciones del editor (por definición, impresas); 3) digitaciones del usuario de la partitura (por definición, manuscritas). Resulta extraño constatar que la digitación indicada por el autor, caso relativamente frecuente a partir del siglo XIX, no goza de especial autoridad. Un intérprete puede saber que Liszt o Chopin indicaban una digitación en determinado pasaje de alguna de sus piezas pianísticas, pero eso no le obliga en absoluto. La autoridad del autor tiene como límite la partitura, y su digitación, aunque aparezca escrita y a veces incluso impresa en esa partitura, no pertenece a ella. Pertenece a la relación de la partitura con el cuerpo del intérprete (es decir, con el tamaño de sus manos y dedos, con su elasticidad y sus capacidades técnicas). La digitación funciona como una *interface* entre la notación musical y el sis-

tema no notacional creado por la dualidad instrumentista-instrumento. Es lo que permite la negociación o el paso entre ambos sistemas. La digitación parecería ser notacional en un sentido prescriptivo del término, y, sin embargo, no lo es; constituye más bien una inscripción que articula las lógicas de tres entidades diferentes y heteróclitas: el texto anotado, el cuerpo viviente y el instrumento técnico denominado «instrumento musical».

En las partituras utilizadas aparecen otras muchas marcas manuscritas efectuadas por el instrumentista: flechas, subrayados, trazos horizontales y verticales, dibujos u observaciones en lenguaje corriente. Difícilmente puede darse a esas marcas el nombre de «rastros interpretativos», puesto que esa expresión está reservada a los rastros materiales involuntariamente dejados por la interpretación en los instrumentos (más tarde volveremos a ocuparnos de esto); en el presente caso se trata de marcas deliberadas, de naturaleza semántica y que obedecen a un código personal. Tales anotaciones ofrecen indicaciones sobre el modo en que el músico que las escribió interpretaba la partitura, las dificultades que se le presentaron, los pasajes que exigieron especial trabajo, las soluciones que quizá encontró. Muchas de estas anotaciones se refieren a las dificultades técnicas de la interpretación y revelan el mismo tipo de dificultades que las digitaciones. Aunque anotadas en la partitura, no forman parte, sin embargo, de ella.

Por último hay que tener en cuenta otros tipos de partitura: por ejemplo, la del director de orquesta o, en un teatro lírico, la partitura del *stage manager*.[1] En cada caso, y en otros muchos, los añadidos manuscritos, tanto descriptivos como

[1] El *stage manager* o regidor de escena tiene como tarea dar las «*starting signals*» (instrucciones relativas a las luces, el telón, las distintas intervenciones técnicas) durante una representación operística. Dispone de una partitura específica, donde se inscribe cada señal en relación con la música.

autoprescriptivos, dan fe de ciertas opciones interpretativas o de escenificación.

## *Los golpes de arco*

Para tocar un instrumento de cuerda frotada (viola de gamba, violín, viola, violonchelo, contrabajo, etcétera) se puede tanto «tirar» como «empujar» el arco sobre la cuerda (se hace alternativamente, se empuja tras haberse tirado o viceversa). La decisión de tirar o de empujar no es una cuestión baladí, pues tirar, desde el talón a la cabeza del arco, proporciona por lo general más fuerza que empujar. Cuando se trabaja con el instrumento se marca «empujar» o «tirar» sobre la partitura (existen símbolos para ello), del mismo modo en que un pianista inscribe sus digitaciones. Un caso curioso, sin equivalente en el piano, surge cuando el músico debe integrarse en una formación orquestal. Por razones de homogeneidad sonora y de estética visual es necesario que todos los violinistas empujen o tiren a la vez, que todos los violistas empujen o tiren al mismo tiempo, etcétera. Se precisa, por tanto, una autoridad que regule los golpes de arco. Esta responsabilidad recae en principio sobre el primer violín, pero a veces el director de orquesta debe encargarse personalmente. Los músicos escribirán entonces los golpes de arco en su partitura al dictado del director o del primer violín. Esos golpes de arco pasan enseguida a formar parte de los materiales de la orquesta, que pueden ser utilizados más tarde, sobre todo en los teatros líricos, por otros músicos en contextos diferentes. Así, un violinista puede disponer de una partitura para violín anotada por otro violinista que ha seguido las instrucciones de otro director o de otro primer violín.

Los golpes de arco, pues, forman parte de la partitura en cuanto que ejecutada por determinada orquesta bajo la batuta de determinado director. Estas instrucciones son alta-

mente interesantes desde una perspectiva ontológica y filosófica. No pertenecen a la partitura original, sino a un estado intermedio entre la mera partitura y la ejecución: es la partitura anotada con vistas a esa ejecución. La inscripción de los golpes de arco representa una *interface* entre el sistema notacional de la partitura y el sistema no notacional configurado por tres niveles conectivos: 1) la conexión de cada violinista con su violín; 2) la conexión de todos los violinistas que tiran y empujan a la vez; y 3) la conexión de segundo grado entre las distintas conexiones de los distintos atriles (los atriles de los primeros violines y los atriles de las violas, por ejemplo). Esta situación, muy habitual en la esfera concertística, exigiría una explicación demasiado larga para exponerla aquí.

## 5. LA FLAUTA DE HUESO DE BUITRE, O EL INSTRUMENTO COMO ARCHIESCRITURA

Como explica André Leroi-Gourhan, existe un estrecho vínculo entre los conceptos de «escritura» y «espaciamiento».[1] Este autor no duda en considerar escritura el simple dibujo de tres trazos paralelos sobre una tibia de oso. ¿Acaso servían esos trazos como notación de palabras? Lo ignoramos, pero podemos imaginar que se utilizaban como notación de algo. La estructura rítmica generada por el espacia-

[1] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, vol. I, *Technique et langage* (en especial el capítulo VI, «Les symboles du langage»), y vol. II, *La Mémoire et les Rythmes*, *op. cit.* Según el autor, los primeros grafismos son abstractos y no figurativos, expresando ritmos y no formas: «líneas de incisiones», «series de trazados», «series rítmicas de bastoncillos y puntos» (*Technique et Langage*, pp. 262 y 267; véase la figura 82, p. 264). La humanidad pasaría de esas series de trazos grabados a series de «perforaciones regularmente espaciadas» en tubo de hueso, o sea, a instrumentos musicales (*La Mémoire et les Rythmes*, p. 217). El concepto de «discontinuidad rítmica» es de gran importancia para su argumentación.

miento apunta ya a una lógica escritural, entendida como indicación memorística o autoprescriptiva («he hecho eso» o «no debo olvidarme de hacer aquello»).

El instrumento musical se constituye materialmente a partir de la idea de espaciamiento: espaciamientos entre los orificios laterales de un oboe, espaciamientos entre las láminas de un xilófono, espaciamientos entre las cuerdas y las clavijas de un sitar, etcétera. Estos espaciamientos determinan todas las notas posibles, que remiten por su parte a las escalas pertinentes en cada cultura. Los instrumentos musicales inscriben, en la propia materialidad de su cuerpo físico, la discretización del continuo sonoro que toda sociedad ha instituido.[1] Esta discretización inicial constituye una auténtica archiescritura.[2] Cada cultura destaca dentro del continuo sonoro discontinuidades no significantes pero pertinentes, y el sistema se denomina «escala musical». Entre el do y el do sostenido no existe en la música tonal ninguna nota intermedia. La discontinuidad es el rasgo fundamental de cualquier escritura, y en ese sentido la institución de escalas y gamas, que es un universal antropológico, constituye una archiescritura. Toda obra o improvisación musical presupone un lenguaje musical, un código; pero todo código, todo lenguaje musical, presupone a su vez una escala, que es una archiescritura.

Ahora bien, los instrumentos musicales se construyen según la escala considerada válida por la sociedad que los fabrica. En ese sentido portan en sí mismos, desde un punto de vista material, la archiescritura en referencia a la cual han sido construidos. No todos los instrumentos se encuentran tan rigurosamente sujetos a la escala. Los instrumentos de cuerdas frotadas, sobre todo, son mucho más libres y pue-

[1] Con relación a esta institución radical de las escalas discontinuas, véase Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 167-169 y 171-175.

[2] Entiendo esta expresión en sentido bastante diferente al propuesto por Derrida.

den tocar *glissandi*, es decir, hacer sonidos capaces de pasar del do al do sostenido, por ejemplo. Esos instrumentos de cuerda están, sin embargo, afinados según intervalos determinados, como la cuarta o la quinta; la afinación habitual de un violín es sol-re-la-mi, la del violonchelo do-sol-re-la, y estas quintas no son quintas puras sino quintas alteradas según las reglas del temperamento igual (o escala temperada). En la construcción de las maderas, como el clarinete, el fagot o el oboe, se advierte con mayor claridad la estructura de la escala. Pero, desde luego, es en la estructura de los instrumentos de tecla, como el órgano, el clavecín y el piano, además del acordeón cromático, donde se revela con más nitidez la inscripción de la escala musical. El piano, en especial, supone la concreción material de una decisión teórica y artística, basada en el temperamento igual. En ese sentido, los instrumentos musicales suponen también una escritura, una archiescritura. Delimitan lo que es y lo que no es posible tocar, es decir, los sonidos que una cultura ha determinado como musicalmente pertinentes según un sistema. Así, la música no está sólo registrada en las partituras: lo está igualmente en la memoria individual y colectiva (la tradición, la cultura) y en el instrumento. El instrumento musical constituye un archivo.

De este modo, el examen de los instrumentos pertenecientes a civilizaciones cuya música nos es desconocida, o escasamente conocida, nos permite efectuar algunas deducciones y ciertas conjeturas. La estructura del *aulòs* griego nos permite extraer algunas conclusiones sobre la naturaleza de la música que ese instrumento posibilitaba tocar y sobre la música griega en general. Pero esta escritura está condenada al silencio durante largos períodos de tiempo. Como destacan Philippe Bruneau y Jean-Yves Planchet en un importante artículo, la arqueología de lo visual restituye «el producto a falta prácticamente de los utensilios de producción», mientras la arqueología de lo musical restituye «los utensilios de

producción a falta prácticamente del producto»; «en el primer caso uno se pregunta cómo se ha fabricado el objeto, y en el segundo cómo funcionaba».[1] La simetría entre la producción de artefactos y la interpretación musical es sin duda ontológicamente discutible, pero eso carece de importancia ahora. Aunque el instrumento musical pueda considerarse un «utensilio de producción», es un utensilio cuyo modo de empleo y naturaleza de sus «objetos» producidos se pierden definitivamente cuando se interrumpe la tradición interpretativa. Podría hablarse entonces de cierta revancha de la oralidad sobre la escritura. La notación (escritura) requiere la interpretación con instrumentos, portadores de una archiescritura; pero aprender a tocar esos instrumentos requiere un aprendizaje basado en gran medida en la oralidad. En principio, no se aprende a tocar el fagot o el violín mirando cómo toca otra persona o siguiendo métodos impresos. Pero pueden señalarse numerosas excepciones a este principio: muchos músicos aficionados han aprendido a tocar la flauta dulce o el acordeón de forma autodidacta, aprendiendo de aquí y de allá. Pero para adquirir un dominio profesional del instrumento resulta imprescindible la mediación de la enseñanza oral. Michel Chion, de acuerdo en esto con Pierre Schaeffer, insiste en la distancia existente entre el gesto realizado por el instrumentista, el sonido que produce y el sonido que escucha. En una situación de «ergoaudición» (la escucha de los sonidos que uno mismo produce) no escuchamos correctamente los sonidos que producimos y es necesario un largo aprendizaje, así como el juicio experto de un profesor, de un tercero, para superar esa distancia entre gesto y sonido, y eliminar el obstáculo ergoauditivo.[2]

[1] Philippe Bruneau y Jean-Yves Planchet, «Musique et archéologie musicale», *RAMAGE*, n.° 10. Un texto fundamental por desgracia no demasiado leído.

[2] Véase Chion, *Le Son*, *op. cit.*, cap. IV, en especial pp. 93-98.

El instrumento musical es un auténtico híbrido técnico y cultural: ha sido fabricado y concebido según ciertas opciones musicales (escalas, gamas, sonoridades) características de cada sociedad, pero esta estructura no es disociable de una tradición de aprendizaje e interpretación. Cuando se pierde la tradición oral, se requieren muchas conjeturas (reconstrucción conjetural de los sonidos de los instrumentos griegos, romanos o paleolíticos) para que un instrumento pueda abandonar su silencio. El escrutinio y el examen riguroso no nos permite saber cómo debe tocarse ningún instrumento ni el tipo de sonido que debe producir. Hay algo en el instrumento que desborda al propio instrumento: cómo tocarlo, algo que no sabremos nunca por atento que sea su examen. La estructura física del instrumento, por lo tanto, no lo es todo.[1] El físico y estudioso de la acústica Henri Bouasse señalaba que se puede tocar apropiadamente con un instrumento inadecuado e inadecuadamente con un instrumento apropiado.[2] A idéntica digitación, por ejemplo, la técnica interpretativa (el soplo, por ejemplo) pude alterar considerablemente la altura del sonido musical (por no hablar de otros parámetros). Así pues, ¿cómo sonaban las flautas auriñacienses, hechas con hueso de buitre y marfil de mamut, encontradas en las grutas de Geissenklösterle (cerca de Blaubeuren, en el Jura de Suabia), los instrumentos más antiguos conocidos hasta el momento (unos 35 000 años a. C.)? Los cuatro orificios claramente perforados y espaciados de una de estas flautas adquieren el sentido de una archiescritura que no podemos descifrar del todo y que, sin embargo, no deja de interpelarnos.

[1] Por «estructura física» entiendo el conjunto de datos materiales, técnicos y acústicos que pueden percibirse en el cuerpo del instrumento: los materiales de que se compone, el sistema de producción del sonido, los sistemas modificadores del sonido (orificios laterales, etcétera).

[2] Citado por Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, *op. cit.*, p. 304.

La escritura de la obra supone la archiescritura del lenguaje musical, una organización del continuo sonoro. Si toda escritura supone una determinación de discontinuidades y su inscripción material en un soporte fijo, entonces hay que decir que el instrumento musical constituye un texto, o más bien un architexto. Una simple flauta dulce en fa puede considerarse el soporte físico de un architexto musical: la escala de fa mayor, la más sencilla de tocar con una flauta en fa, y las otras escalas tradicionales que también pueden tocarse con ese instrumento. Esta flauta contiene el «vocabulario» de la escala diatónica y cromática occidental. En ese sentido puede decirse que tal instrumento, como cualquier otro, es transmisor de la archiescritura con la que se compone la mayor parte de la música occidental desde hace por lo menos cinco siglos. Esta herencia es en cierto modo subterránea e invisible o, más bien, inaudible. Pero no por ello es menos real.

## 6. UNA CÍTARA ESPARTANA, O EL INSTRUMENTO COMO NORMA

No es fácil entender la radicalidad de esa espaciación primera que viene a ser la archiescritura. Cornelius Castoriadis apunta que las sociedades no asumen su poder institucional radical. Son muchas las culturas, quizá todas, que relacionan la estructura de sus instrumentos con la estructura del mundo, del cual ella sería al mismo tiempo copia y mediación, o con una elección de la divinidad. En el mundo griego, según antiguas leyendas recogidas sobre todo por Plutarco, algunos músicos fueron castigados por añadir más cuerdas a la cítara:

No era permitido el apartarse de los principios de la antigua música. Terpandro fue uno de sus [de los espartanos] antiguos to-

cadores de cítara; era el más hábil artista de su tiempo, y tenía la destreza de celebrar las acciones de los héroes. Sin embargo, los éforos lo multaron y confiscaron su instrumento, el cual ataron a un palo en la plaza pública. Su delito fue el haber añadido a su cítara, para dar al canto más viveza y variedad, una sola cuerda, que estos magistrados miraban como inútil, porque no aprobaban sino la mayor sencillez del canto. Timoteo disputaba el premio en las fiestas Carnianas. Uno de los éforos se vino a él con el cuchillo en la mano: «¿De qué lado—le preguntó—quieres que yo corte a tu instrumento las cuerdas, que tiene más de siete?».[1]

Écprepes, un éforo, cortó con la azuela dos de las nueve cuerdas [de la cítara] del músico Frinis diciendo: «¡No maltrates la música!» [*mè kakourgei tèn mousikèn*].[2]

Lo que la ley espartana sanciona no es la innovación, algo que caería en el campo de lo musical, sino lo que considera un atentado al orden público. Dos conocidos textos de Platón arrojan luz sobre este particular, por más que el filósofo no haga la menor alusión a la estructura organológica de los instrumentos y se contente con condenar cualquier modificación de los modelos musicales tradicionales. Sus razones se exponen tanto en *República* como, con mayor extensión, en *Las leyes*: unos celebrados poetas, desconocedores no obstante del valor de la legislación musical y poética, convirtieron el placer en juez supremo. Estos poetas «incitaron a la

[1] Plutarco, *Apophtegmes laconiens*, 238c. *Œuvres morales, Traités*, vol. III, París, Les Belles Lettres, «Budé», 1988, pp. 239-240 [*Apotegmas de los lacedemonios*, trad. Enrique Ataide, Madrid, 1853, p. 142]. François Fuhrmann, traductor del tratado, considera este apotegma «pura ficción», nota, pp. 343-344; una anécdota similar se encuentra en Pausanias, *Descripción de Grecia*, libro III, cap. XII, 10 (se refiere a Timoteo el castigo que Plutarco refiere a Terpandro).

[2] Plutarco, *Apophtegmes laconiens*, 220c, en: *Œuvres morales*, *op. cit.*, p. 182. Plutarco repite la misma anécdota en la vida de Agis y Cleómenes, en *Vidas paralelas*, XII.

gente a que transgrediera las normas musicales y se atrevieran a creerse jueces capacitados [...] en la música fue donde tuvo sus inicios el desprecio por la ley y la creencia de que todo el mundo entendía de todo; con ellas vino la libertad».[1] Las armonías musicales (en el sentido monódico de la expresión para la cultura griega antigua) reflejan el orden del cosmos, la «armonía de las esferas»; la armonía de los instrumentos de cuerda, superiores a los instrumentos de viento, se basa en esta armonía objetiva del mundo, fuente y modelo de toda justicia.[2] Modificar la armonía supone tanto como atentar contra la justicia. En *Las leyes*, el Ateniense (portavoz de Platón) lamenta que el público juzgue por sí mismo en materia musical, lo que conduce inevitablemente a juzgar en materia política. Se sobrentiende entonces, aunque Platón no lo afirme explícitamente, que la estructura tradicional de los instrumentos de cuerda no puede alterarse sin que eso se convierta en un acto impío, con el riesgo de desencadenar el desorden político. Añadir una cuerda a la cítara o a la lira no supone una innovación musical, sino un acto de rebeldía. La música no es un arte o un juego, sino un componente esencial de la formación espiritual de los ciudadanos.

Esta idea, que no sólo es propia de Platón o de los espartanos, hundiría profundamente sus raíces en la mentalidad humana y en el inconsciente de las civilizaciones.

Los músicos que añaden cuerdas a sus instrumentos son considerados individuos de una audacia temeraria, ya se les elogie (como a Sainte-Colombe al añadir una cuerda a la viola), se les insulte o se les persiga.

[1] Platón, *Las leyes*, trad. José Manuel Ramos Bolaños, Madrid, Akal, 1988, pp. 164-165; véase *República*, IV, 424c: «Porque los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado» [trad. Conrado Eggers, Madrid, Gredos, 1986, p. 208].

[2] Véase *República*, III, 399c-400a.

## 7. EL LAÚD DOGÓN, O EL INSTRUMENTO COMO ANZUELO

El instrumento es un texto, el instrumento es una norma. Y es también un anzuelo. En un estudio titulado «Sur un luth dogon». Dominique Zahan explica con todo detalle la construcción ritual de un laúd.[1] El laúd está destinado a ser tocado por un adivino-curandero (que es también el luthier, el constructor del instrumento), con el fin de restaurar el orden social e individual amenazado: «El orden que el adivino-curandero está en todos estos casos llamado a restablecer precisa, en primer lugar, que sea determinada la posición del adivino en el universo» (p. 197); se trata de una posición espacial: el luthier-adivino se sitúa según los puntos cardinales. «El restablecimiento de la armonía a escala humana requiere la reparación del orden cósmico», a lo cual contribuye la posición del adivino (p. 198). La fabricación del laúd responde, pues, a un complejo conjunto de ritos destinados a dotar al instrumento de los poderes mágicos necesarios para su uso. Uno de estos ritos consiste en sepultar bajo tierra, durante unos días, la madera con que se construirá el laúd. El instrumento reflejará, en su estructura, la del mundo: «La actividad del laúd supone una suerte de síntesis sonora de los elementos de la creación dispersos en el tiempo y el espacio» (p. 205).

Esta valoración del orden entraña la valoración del propio instrumento. En un mundo donde impera el caos, el orden sólo puede restablecerse mediante el concurso de algo igualmente armónico,

[1] Dominique Zahan, «Sur un luth dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 20, n.° 2, 1950, pp. 193-207. Zahan participó en una expedición dirigida por Marcel Griaule en 1948 al país dogón. Véanse también: Germaine Dieterlen y Marcel Griaule, «La harpe-luth des Dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 20, 1950, n.° 2, pp. 209-227; Marcel Griaule, «Nouvelles remarques sur la harpe-luth des Dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 24, 1954, n.° 2, pp. 119-122.

aunque de dimensiones manejables para el hombre, y que se sustraiga al caos generalizado. Y precisamente el laúd equivale a un universo siempre armónico, en cuanto que imagen, por sus proporciones y formas, del gran mundo. La caja del instrumento representa la parte habitada de la tierra, una especie de cilindro oblongo limitado en los extremos por los trópicos. La piel del laúd es como la superficie del mundo, la parte asociada a las palabras y gestos de los seres humanos. El cordel que serpentea a los lados del objeto está concebido a imagen del trayecto helicoidal del sol alrededor de la tierra; las veintidós espigas (once a cada lado) representan la totalidad de los días del año. Es el astro rey el que hace perdurar nuestro mundo; del mismo modo, toda la fuerza y sensibilidad de la piel del instrumento residen en la delgada cuerda que la tensa. La espiga, en este sistema, supone el elemento viviente del cosmos; es como el género humano. Cada muesca del instrumento representa a un antepasado [...] Gracias a esas representaciones, se cree que el laúd actúa como un universo total, aunque de proporciones reducidas, sobre su propia constitución (pp. 198-200).

Pero el músico debe encontrarse en armonía consigo mismo y con el mundo (por más que, como recuerda Zahan, el laúd demuestre su eficacia incluso cuando el músico no lo toca, p. 202). «A decir verdad, la música del laúd debe comenzar por restablecer primero el orden en la persona [del instrumentista]; desde ese punto de vista la eficacia del instrumento está garantizada por su acción sobre su parte emotiva» (p. 200). Zahan explica por último que los poderes del laúd deben reactivarse periódicamente mediante una serie de ritos específicos (pp. 203-204). En conclusión, «el laúd es el instrumento de las proporciones adecuadas, del orden que debe reinar en el individuo y en el mundo; es generador de relaciones eurítmicas entre la divinidad y el ser humano» (pp. 206-207).

El laúd dogón es un instrumento musical, y por lo tanto una máquina apta para producir sonidos musicales. Pero yo diría (se trata de una opinión rigurosamente personal) que,

de modo aún más fundamental, este laúd es una suerte de anzuelo, un anzuelo activo: no se trata tanto de producir sonidos como de capturar, gracias a esos sonidos, aquellas fuerzas naturales y sobrenaturales susceptibles de restaurar un orden desfalleciente o insuficiente. El instrumento se revela aquí como una *mêkhané* entendida en sentido de 'truco', de maquinación. Se trata, gracias a la música, de establecer una causalidad sobre el mundo natural, social y humano o, si se prefiere, de dominar las fuerzas oscuras para protegerse de ellas y, aún mejor, de ponerlas a nuestro servicio. El instrumento ya no es entonces un mecanismo separado del orden natural, sino que por el contrario debe reproducir la estructura misma de esa naturaleza (e incluso de esa sobrenaturaleza) cuyas energías aspira a capturar.

Esta idea de instrumento-anzuelo parece arcaica. Y, no obstante, creo que sigue instalada, si no en nuestra conciencia musical activa, sí, al menos, en nuestro imaginario. El arpa eólica y las ensoñaciones literarias que despierta nos resultan familiares; las imágenes románticas del virtuoso demoníaco, del luthier mágico o del instrumento encantado (desde la flauta maléfica del desratizador de Hamelin a la flauta mágica de Mozart) constituyen otras tantas representaciones del instrumento-anzuelo, tanto orientado al bien como al mal. A este respecto, los señuelos y silbatos-señuelos, destinados a atraer a algunos animales (palomas torcaces, codornices, perdices, tordos), establecen un vínculo entre la causalidad mágica y la causalidad real. Pensemos también en los instrumentos destinados no a atraer, sino a rechazar las potencias amenazadoras (como los tambores de fricción, los instrumentos de las tinieblas, los instrumentos alborotadores, etcétera). Algunos alejan (mágicamente) los poderes inquietantes, como el espíritu descontento de algún difunto, otros estigmatizan (realmente) comportamientos considerados indecentes o son repelentes (realmente) de animales peligrosos. Las campanas, dentro de la tradición católica europea,

dan fe de todas estas circunstancias, a menudo de naturaleza algo ambigua. Son objeto de bendiciones litúrgicas codificadas por el pontifical romano. Aparecen entonces investidas, para los fieles y el clero, de singulares poderes: alejar rayos y tormentas, curar ciertas enfermedades, rechazar las potencias malignas, proteger a los animales.[1] También en estos casos se trata de «atrapar» o «capturar» las fuerzas positivas por el bien de la comunidad.

Hemos pasado de la idea de «archiescritura» a la de «norma» y más tarde a la de «anzuelo». No se trata de remontarse a un valor originario perdido (como si el anzuelo supusiera la forma más auténtica de archiescritura organológica) ni, a la inversa, de realizar un relato a contracorriente de una historia «weberiana» de la racionalidad (como si la archiescritura supusiera la forma más racionalista de anzuelo supersticioso, o como si una tardía elaboración racional eliminara cualquier resto de pensamiento mágico). Creo que, en realidad, los tres aspectos conviven, en proporciones variables, en la mayor parte de las relaciones concretas que pueden mantenerse con el instrumento: invención, fabricación, aprendizaje, interpretación, escucha. El instrumento supone siempre una archiescritura, puesto que debe construirse según una escala admitida, a menos de tratarse de un instrumento de naturaleza experimental o revolucionaria que pretenda probar o imponer una nueva escala. En todos los casos, se trata de materializar una escala. El instrumento constituye igualmente una norma (pero no forzosamente una norma metafísicamente pensada como reflejo de una Norma cósmica): más allá de la escala con la que ha sido construido, es portador de cierta idea de la armonía, la música, el ritmo; su as-

[1] Ver por ejemplo Marcel-Dubois, *L'Instrument de musique populaire, usages et symboles*, *op. cit.*, cap. 1.

pecto estético, sus formas (hermosas, originales, inquietantes, sorprendentes), tienen también valor normativo (para que se tome en consideración un instrumento, por ejemplo). Finalmente, el instrumento constituye a menudo, o siempre, un anzuelo; cuando no quiere capturar fuerzas naturales o sobrenaturales, quiere capturar la belleza, la musicalidad o, al menos, el interés del público.

Estas tres ideas, la archiescritura, la norma y el anzuelo, forman parte de las reflexiones que una práctica instrumental más o menos constante puede inspirar al músico. Un pensar consecuente sobre la música debería tenerlas en cuenta.

TERCERA PARTE

# ONTOLOGÍA: DEL INSTRUMENTO A LA OBRA

I

# LA SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS

Comencé abordando el inmenso número y diversidad de instrumentos musicales. Pero no es un universo caótico y carente de leyes; los instrumentos no son átomos aislados. En cualquier sociedad o cultura aparecen inscritos en una serie de relaciones mutuas complejas. Así pues, ahora es momento de entender el instrumento a partir de las relaciones efectivas que mantiene con los demás instrumentos. Estas relaciones adoptan seis formas principales, que podrían denominarse: derivación organológica, conjunto instrumental, instrumentario operal, instrumentario genérico, instrumentario sociohistórico e instrumentario imaginario de la humanidad. El léxico elegido no fascina por su elegancia, pero a cambio ofrece la ventaja inestimable de la exactitud conceptual en un ámbito donde el vocabulario resulta a menudo muy impreciso. La palabra *formación*, por ejemplo, puede servir para designar tanto un conjunto estable de músicos (el Cuarteto Pražák), lo que denomino «conjunto instrumental», como un tipo característico de combinación instrumental (trío de cuerdas), lo que denomino «instrumentario genérico». Así pues:

1. *La derivación organológica*, como por ejemplo la flauta travesera de llaves, que deriva de la flauta sin llaves. Se produce derivación organológica cuando se inventa un nuevo instrumento a partir de otro anterior, el cual ha sido suficientemente transformado o modificado para que pueda considerarse un nuevo instrumento. El clarinete surge en el siglo XVIII como si se tratara de un nuevo instrumento, cuando deriva del salmoé; Wagner inventó la tuba wagneriana para cubrir un vacío en la familia de los metales; se suele

considerar relacionada con la trompa o la tuba, pero es un instrumento con su propia identidad sonora.

2. *El conjunto instrumental*, como por ejemplo el Cuarteto Pražák. Un conjunto instrumental está formado por varios instrumentistas que, por tiempo más o menos largo, se unen para tocar juntos ante el público y/o participar en una grabación. Se trata de una entidad estable, a menudo constituida legalmente, y cuya personalidad moral, jurídica y artística se mantiene con independencia de la eventual sustitución de alguno de sus miembros. Un conjunto instrumental puede estar formado por entre dos y *n* miembros (un conjunto estable formado por sólo dos miembros resulta, con todo, no demasiado habitual). El Beaux Arts Trio de Menahem Pressler es un conjunto musical, al igual que la Orquesta Sinfónica de Londres. El concepto de «conjunto instrumental», como el de «interpretación colectiva», incluye tanto las interpretaciones de música escrita como las actuaciones e improvisaciones de cualquier género musical. Un trío de solistas que sólo se reuniera para ofrecer un recital no podría considerarse un conjunto instrumental. Los instrumentos tocados en un conjunto suelen armonizar entre sí, en sentido literal y figurado, y la elección de los instrumentos debe ser coherente. De este modo una orquesta decidirá utilizar el fagot francés (cada vez más inusual) o el *fagott* alemán. Un conjunto instrumental constituye, pues, una sociedad de instrumentistas, que implica a su vez la sociedad de los instrumentos utilizados, la armonía estilística y, por supuesto, acústica y musical entre esos instrumentos.

3. *La instrumentación operal*, como por ejemplo el instrumentario empleado por Olivier Messiaen en *Cuarteto para el fin del tiempo* (piano, clarinete, violín, violonchelo). Se trata de la combinación instrumental prevista por el compositor en una obra. Cada compositor escribe para una combinación instrumental, ya sea por herencia de la tradición (el cuarteto de cuerda, por ejemplo, forma parte del instrumentario

genérico) o porque la seleccione extrayéndola del conjunto de instrumentos material y culturalmente disponibles en la época y lugar en que compone.[1] Es de suponer que los distintos instrumentos seleccionados armonizan desde un punto de vista estético, que «suenan bien juntos». Conviene destacar que el instrumentario operal prescribe instrumentos *genéricos* (un violín, pero no cualquier violín, un piano, pero no cualquier piano). En la interpretación colectiva deben armonizar instrumentos *individuales*, es decir, *concretos* (determinado violín o piano, con sus características individuales, o la totalidad de los instrumentos tocados por los músicos que forman la Sinfónica de Londres). Y puede suceder, en especial en la música barroca, que el instrumentario operal se defina sólo por una función o un tipo de familia: «sonata para alto y bajo continuo», donde ese «alto» puede ser indistintamente una flauta, una viola o un oboe, y el «bajo», un violonchelo, una viola de gamba o una tiorba: un instrumentario operal básico.

4. *El instrumentario genérico*, como por ejemplo el trío de cuerda (violín, viola, violonchelo). Puede ocurrir que un género instrumental se imponga y establezca un género: el dúo para piano y violín, el dúo para piano y violonchelo, el trío de cuerda, el cuarteto de cuerda, el quinteto de viento, etcétera. El compositor que decide escribir un trío de cuerda no dispone, evidentemente, de ninguna libertad de elección instrumental, puesto que está establecida por las leyes del género. El instrumentario genérico conduce de modo natural a la formación de conjuntos instrumentales estables (el género cuarteto incita a la formación de cuartetos estables). Por el contrario, una combinación no genérica de instrumen-

[1] La palabra *cuarteto* resulta equívoca, puesto que puede remitir 1) a un género musical, 2) a la combinación de los cuatro instrumentos siguientes: dos violines, una viola y un violonchelo, y 3) a un grupo estable de músicos que trabajan juntos durante un tiempo (Cuarteto Guarneri, Cuarteto de Budapest, etcétera).

tos, como en la *Sonata para flauta, viola y arpa* de Debussy, no puede llevar a la creación de ningún conjunto instrumental con esa estructura.

5. *El instrumentario sociohistórico*, como por ejemplo el conjunto de «instrumentos europeos de época clásica». Este conjunto no está del todo definido, pero naturalmente el violín formaría parte de él, mientras que el acordeón, no. Consiste, pues, en la totalidad de los instrumentos material y culturalmente disponibles en una época y en una sociedad concretas. En los cuatro casos anteriores los instrumentos mantienen una relación real. Pero la relación sociohistórica se caracteriza sobre todo por su emplazamiento en el plano de lo ideal. En el seno del instrumentario sociohistórico los instrumentos están ligados por complejas relaciones de compatibilidad, afinidad o incompatibilidad. En este instrumentario los compositores deciden para qué instrumentos componen.

6. *El instrumentario imaginario de la humanidad* incluye todos los instrumentos.[1] Es un grupo de carácter todavía más ideal que el anterior ya que tan sólo existe en el espíritu humano, pese a que la globalización cultural tiende cada vez más a hacer «disponible» la totalidad de los instrumentos existentes y a que los grandes museos de instrumentos ofrecen exposiciones con numerosos ejemplares. El instrumentario imaginario de la humanidad contiene la totalidad de los instrumentos musicales que los hombres han concebido y utilizado hasta el momento (o que han intentado clasificar de modo más o menos racional).

Esta lista va de lo más real (la derivación organológica) a lo más ideal (el instrumentario imaginario de la humanidad). Pero seguiré otro orden y me ocuparé sólo parcialmente de

[1] Utilizo esta expresión en un sentido parecido al de Malraux al hablar de un «Museo imaginario». Este imaginario está constituido por instrumentos perfectamente reales.

una cuestión tan importante como la derivación organológica. Para tratarlo de manera científica o filosófica, el tema de la derivación debería analizarse caso por caso, en cada categoría instrumental, siguiendo las casi infinitas ramificaciones de la evolución organológica y de las modificaciones técnicas. La historia detallada de las sucesivas transformaciones del clarinete o del piano no es asunto del presente trabajo. Pero es fundamental no olvidar que cada instrumento (genérico) es el resultado de una larga historia. Además, aunque la derivación se desarrolle por lo común de manera vertical (un instrumento se deriva de otro ya existente, generalmente al aumentar su complejidad o por transformación profunda), en ocasiones se lleva a cabo horizontalmente (se construye, más que se inventa, otro instrumento del mismo tipo pero de registro más grave o agudo). Este caso corresponde a lo que se denomina «familias de instrumentos». La música instrumental, como si en sus comienzos fuera un calco de la música vocal, empuja a constructores y luthiers a fabricar para cada tipo de instrumentos modelos aproximadamente cercanos al ámbito de la voz humana, pero a menudo superándola en los registros graves y agudos. Al parecer, la primera familia completa de instrumentos concebida según el modelo polifónico fue la familia de los laúdes (cuartetos de laúdes: los *consorts* de violas se crearon al margen de cualquier referencia a la voz humana). Entre esas familias a las que desde ahora denominaré «familias polifónicas» hay que citar igualmente la familia de las flautas dulces (sopranino, soprano, alto, tenor, bajo, contrabajo) o la de las cuerdas (violín, viola, violonchelo, contrabajo). Por el contrario, el concepto de «familia» de los metales (trompeta, trompa, trombón, tuba, etcétera) sólo cuenta con valor clasificatorio (esos instrumentos son diferentes entre sí, algunos son de taladro cónico y otros de taladro cilíndrico, no han sido construidos con la finalidad de cubrir todo el ámbito polifónico, etcétera). Conviene señalar que Sax fue el inventor de esa familia instrumental com-

pleta. El concepto de «familia» es útil, pero debe utilizarse con precaución.

La cuestión estética y filosófica que plantea la sociedad de instrumentos, el «comercio de instrumentos», como se hubiera dicho en el siglo XVI, es su armonía, idea que debe tomarse en sentido extenso, tanto estético como musical, y no sólo en su rígido sentido acústico. ¿Por qué algunos instrumentos suenan bien juntos, por qué parecen estar hechos «el uno para el otro» o «los unos para los otros»? ¿Por qué, al contrario, algunas parejas instrumentales se antojan absurdas o imposibles? Las «familias polifónicas» (laúdes, flautas, cuerdas) conforman una suerte de «sociedades naturales» donde la armonía organológica, por así decirlo, va de suyo; derivan de formaciones homogéneas, como el cuarteto de cuerda. Pero el problema se plantea principalmente a otro nivel. Se plantea con toda intensidad cuando los instrumentos son heterogéneos.

Propongo examinar la cuestión de las sociedades de instrumentos a la luz de dos conceptos: los conceptos de «disponibilidad organológica» y de «afinidad organológica».

## 1. EL CONCEPTO DE DISPONIBILIDAD ORGANOLÓGICA

Para estudiar las leyes de las sociedades de instrumentos pueden analizarse las relaciones entre instrumentos a partir de una analogía con los dos ejes lingüísticos que son el paradigma y el sintagma. El paradigma lingüístico correspondería a los casos 5 y 6 (instrumentario sociohistórico e instrumentario imaginario) y el sintagma lingüístico al caso 2 (el conjunto instrumental, correspondiente al instrumentario previsto en una obra concreta, caso 3). Sintagmáticamente, el ins-

trumento se entiende en relación con los demás instrumentos que tocan junto a él, en la misma obra o improvisación que él; pasa entonces a integrarse en una verdadera sociedad, que puede recurrir a una forma altamente consolidada (el cuarteto de cuerda) o, por el contrario, inédita (el grupo formado por flauta, viola y arpa de la *Sonata* de Debussy).[1] Paradigmáticamente, el instrumento se concibe en comparación con los demás instrumentos que habrían podido utilizarse en su lugar (por qué aquí un clarinete y no un oboe, por qué esa nota alta confiada al violonchelo cuando la viola habría podido tocarla con mayor naturalidad, etcétera); en este caso pertenece a una sociedad virtual.[2]

El paradigma, al reunir todos los instrumentos posibles y por lo tanto en virtual competencia con el instrumento elegido, se conjuga a su vez según las distintas acepciones del concepto de lo posible. En su sentido más débil, es posible aquello lógica y físicamente no contradictorio. En ese sentido, los instrumentos seleccionados por Mozart compiten de modo virtual o real con cualquier otro instrumento pasado, presente y futuro de cualquier civilización, pero también con instrumentos lógicamente posibles que sin embargo nadie concebirá y fabricará jamás, y que sólo existen, por decirlo de algún modo, en el entendimiento divino, según la expresión

[1] Tal vez hubo una razón para esa combinación. Algunos especialistas creen que con esta composición de 1915 Debussy quiso evitar una formación de trío en exceso «germánica» (piano, violonchelo, violín); los tres instrumentos seleccionados supondrían, pues, el relevo francés de los instrumentos característicos del trío clásico (arpa *versus* piano, viola *versus* violonchelo, flauta *versus* violín).

[2] En realidad, habría que distinguir tres casos: 1) un instrumento utilizado en la obra es comparado con otro que no aparece; 2) un instrumento utilizado en la obra es comparado con otro, de otra familia, también utilizado en la obra (clarinete *versus* violín); 3) un instrumento utilizado en la obra es comparado con otro de la misma familia que habría podido tocar «la misma» nota, a la misma altura: una nota alta confiada al violonchelo en lugar de a la viola o al violín, por ejemplo.

de Leibniz. Esta posibilidad meramente formal (abstracta) no tiene demasiado interés para nuestro razonamiento.

En un sentido más fuerte, lo posible designa lo disponible, noción que exige un examen más atento. ¿Qué significa que un instrumento está disponible? En su sentido más obvio, un instrumento está disponible cuando existe un ejemplar en buen estado y materialmente al alcance de la mano (o que puede conseguirse en un tiempo razonable).[1] Puede suceder, sin embargo, que unos instrumentos se encuentren materialmente disponibles sin que el compositor pueda utilizarlos: son muchos los instrumentos físicamente presentes en las colecciones del Quay Branly o del Museo de la Música de París sin que a ningún compositor se le ocurra prescribirlos en sus partituras. Para considerarse musicalmente disponible un instrumento debe formar parte del horizonte mental y artístico de músicos y oyentes. Se trata de una consecuencia organológica del principio fundamental de Wölfflin, según el cual en arte no todo es posible en todo momento; ni, añadiré yo, en todo lugar.[2] Todo instrumento musical no es utilizable en todo tiempo y en todo lugar. Debe tener algún sentido para una sociedad concreta. Un instrumento existente puede por lo tanto estar culturalmente disponible o culturalmente indisponible para una sociedad concreta en un momento concreto. Se advierte, no obstante, que la voluntad del compositor, para hablar en términos de Berlioz, basta para convertir en artísticamen-

[1] Una anécdota: en 1956 Pierre Boulez, de manera más o menos subrepticia, tomó del departamento de etnomusicología del Musée de l'Homme, que dirigía André Schaeffner, un tam tam agudo, un gong grave y un tam tam de sonoridades muy profundas para incluirlos en su obra *Le marteau sans maître*; en 1958 escribió a Schaeffner esta petición: «¿Podríamos pasar otra vez a escondidas por los sótanos y llevárnoslos unos cinco días?».

[2] Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art*, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1992, p. 12 y *passim*. [Existe traducción en español: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno, Madrid, Espasa Calpe, 2011].

te disponible un instrumento que había dejado de estarlo: es lo que ocurrió cuando Meyerbeer utilizó la viola de amor en *Los hugonotes* (1836), y Janáček, en *Katia Kabanová* (1919).

Es necesario diferenciar entre «instrumentos culturalmente y por tanto materialmente disponibles en una sociedad concreta» e «instrumentos culturalmente indisponibles, aun estando materialmente presentes». Estas dos categorías no son impermeables y se producen deslizamientos entre ambas. Instrumentos que habían estado culturalmente disponibles pasaron a un estado de indisponibilidad (los compositores contemporáneos no escriben para la corneta renacentista, pese a ser un bello instrumento que se sigue empleando en la interpretación de música antigua), mientras otros instrumentos culturalmente indisponibles pueden pasar a estar disponibles (inclusión de instrumentos populares o exóticos en la orquesta occidental, como el címbalo de Stravinski).[1] Si un instrumento está culturalmente disponible se presupone que existen ejemplares en esa sociedad y que existen igualmente músicos capaces de tocarlos (un instrumento ya desaparecido o que nadie supiera tocar no estaría, por supuesto, culturalmente disponible). Pero puede suceder que en un lugar y momento concreto cierto instrumento esté estropeado (lo cual sólo afectaría a la interpretación de la obra que lo precisa, pero no a la obra en sí). El instrumento genérico puede estar culturalmente disponible incluso allí donde, provisionalmente, ningún instrumento concreto esté materialmente disponible.

Entre los instrumentos lógica y físicamente posibles distinguiría, pues, entre: 1) instrumentos realmente existentes; y 2) instrumentos tan sólo imaginados, soñados o deseados por

[1] Stravinski descubrió el címbalo tras ver tocar al intérprete húngaro Rácz Aladár en 1915, utilizándolo en *El zorro* (1917-1918), *Ragtime* (1918) y en una versión de *Las bodas* (1917). Véase Jacques Dewitte, «L'invention instrumentale», artículo citado.

el compositor (instrumentos imaginarios), al concebir éste su obra para instrumentos que no existen o que no existen todavía. De este caso, ya citado en el primer capítulo de la primera parte («La invención organológica»), no nos ocuparemos ahora. Y también dejaré de lado otro caso puramente teórico, a saber: 3) instrumentos posibles pero que ningún constructor construirá ni ningún compositor echará nunca de menos.

En el grupo formado por los instrumentos reales hay que considerar por una parte (1.1) los instrumentos culturalmente disponibles en una sociedad, ya sea (1.1.1) porque se encuentren materialmente disponibles *hic et nunc*, ya sea (1.1.2) porque no lo están. En este caso, más frecuente de lo que parece, puede conducir a una práctica de transinstrumentación obligatoria (un instrumento sustituye a otro a falta de algo mejor).[1] No hay que olvidar por otra parte (1.2) los instrumentos culturalmente no disponibles en una sociedad pero cultural y materialmente disponibles en otra (puede suceder también que estén materialmente disponibles en esa sociedad en la cual se encuentran culturalmente indisponibles, por ejemplo en una colección privada, un museo, un gabinete de curiosidades; y es igualmente el caso de los instrumentos «nativos» de una sociedad donde todavía se toca música antigua pero sin despertar el interés de los compositores: como la viola de gamba en Europa). La existencia de los instrumentos indisponibles aquí pero disponibles quizá en otro lugar (1.2.1), conocidos por uno o por muchos compositores o (1.2.2) desconocidos para ellos. Esta última situación tiene su importancia: un compositor que conociera la existencia de instrumentos considerados «exóticos» o de instrumentos antiguos de su propia sociedad que no se encuentran cultu-

[1] Berlioz explica en sus *Memorias* que durante sus giras concertísticas por Alemania y Rusia se vio obligado, a falta de otros instrumentos más adecuados, a sustituir el corno inglés por un oboe (p. 109) y también un figle por un «fagot ruso» (que en realidad no es ningún fagot, p. 109).

ralmente disponibles puede tener la tentación de emplearlos, haciéndolos pasar del caso (1.2) al caso (1.1). Un instrumento desconocido, por el contrario, no dispone de ninguna oportunidad de aculturación o de «repesca». En resumen, un instrumento puede estar culturalmente disponible (1.1), materialmente (1.1.1) o no (1.1.2) en un momento y lugar concretos; pero puede también estar materialmente disponible sin estarlo culturalmente (1.2).

Los únicos instrumentos capaces de «socialización» son los instrumentos reales (1), ya estén materialmente disponibles (1.1.1 y 1.2) o no (1.1.2). A estos instrumentos reales están dedicadas las reflexiones del presente capítulo. El paradigma organológico corresponde al caso (1.1): el compositor escribe para instrumentos que están cultural y artísticamente disponibles en el momento en que compone; lo mismo puede decirse del músico improvisador. El sintagma organológico corresponde al caso (1.1.1): la música se interpreta con instrumentos que se encuentran efectivamente al alcance de los intérpretes.

Resumamos nuestro análisis en una tabla general de lo posible organológico:

<table>
<tr><td colspan="5">INSTRUMENTOS MUSICALES<br>Instrumentos posibles lógica y físicamente</td></tr>
<tr><td colspan="4">(1) instrumentos realmente existentes</td><td rowspan="3">(2) instrumentos imaginarios, soñados o deseados por los compositores</td></tr>
<tr><td colspan="2">(1.1) culturalmente disponibles (y por tanto materialmente disponibles en una sociedad)</td><td colspan="2">(1.2) culturalmente indisponibles (pero materialmente disponibles en otra sociedad, o en colecciones privadas y públicas)</td></tr>
<tr><td>(1.1.1) materialmente disponibles hic et nunc</td><td>(1.1.2) materialmente no disponibles hic et nunc</td><td>(1.2.1) conocidos por el compositor</td><td>(1.2.2) desconocidos por el compositor</td></tr>
</table>

## 2. EL CONCEPTO DE AFINIDAD ORGANOLÓGICA

Como acabamos de ver, el sintagma exige una disponibilidad material (1.1.1), que por supuesto presupone una disponibilidad cultural (1.1). El instrumento toca en formación (dúo, trío, conjunto de cámara, orquesta sinfónica, etcétera), manteniendo una relación efectiva con el resto de los instrumentos de la formación. Pero el hecho de que los instrumentos toquen efectivamente juntos aún no nos indica nada acerca de la naturaleza y el carácter de la sociedad que conforman: ¿los instrumentos se adecúan bien?, ¿en qué contexto?, ¿por qué? ¿Cuáles son las bases de una orquestación apropiada cuando se trata de tocar una pieza escrita? ¿Cómo combinar los instrumentos?

¿Qué hace que los instrumentos genéricos o concretos «suenen» bien juntos? ¿Se producen verdaderas afinidades electivas entre instrumentos o bien son sólo una elaboración social e histórica, un simple efecto de la costumbre? El dúo «violín y piano» nos parece por completo natural; el dúo «piano y contrabajo», en la música romántica, nos parecería extraño y artificioso, mientras que en el jazz no resulta en absoluto sorprendente. ¿Acaso las afinidades organológicas dependen de la época, de los estilos musicales?

El concepto de «afinidad» me parece apropiado para examinar estas relaciones entre instrumentos. Otros conceptos resultarían igualmente pertinentes, como por ejemplo el de «conveniencia», en el sentido empleado y en parte teorizado por Rousseau (y que no deja de estar estrechamente relacionado con el de «afinidad»). Algunos de los doce rasgos del concepto rousseauniano de «conveniencia», analizados por Florent Guénard, coinciden de modo asombroso con los de

la afinidad organológica.[1] Los señalaré en nota, a manera de posible planteamiento paralelo de lo que pretendo estudiar en el presente capítulo.

En las páginas siguientes utilizaré el concepto de «afinidad» en el sentido químico en que lo entiende Kant:

> La voz *afinidad* [*affinitas*] recuerda aquí una acción recíproca tomada de la química [...] la acción recíproca de dos sustancias específicamente distintas, corpóreas, íntimamente operantes una sobre otra y tendentes a la unidad. Esta *unión* engendra una tercera sustancia que tiene propiedades las cuales sólo pueden producirse por la unión de dos sustancias heterogéneas.[2]

La afinidad organológica podría definirse, pues, como «la acción recíproca de dos instrumentos musicales específicamente distintos, en estrecha interacción y tendentes a la unidad» (unidad, habría que explicitar, pero no fusión). Tomado en sentido estricto, el concepto de «afinidad organológica» sólo puede referirse a la afinidad entre dos instrumentos heterogéneos (como por ejemplo el piano y la flauta).[3] Sin embargo, creo que el concepto puede entenderse en uno e incluso en dos sentidos más amplios: la autoafinidad y la afinidad familiar. No deja de ser necesaria cierta flexibilidad al utilizar los conceptos, siempre que se establezca con exac-

[1] Florent Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, París, Honoré Champion, 2004; los doce rasgos se resumen en las pp. 537-538.

[2] Immanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, I, 1, § 31, en: *Œuvres philosophiques*, París, Gallimard, 1986, vol. III, pp. 994-995 [*Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Madrid, Alianza, 1991, p. 84]. En cuanto al concepto de «afinidad» en Kant, véase también la primera introducción a la *Crítica del juicio*, § IV. El principio de afinidad está orientado a conjurar «la inquietante disparidad» de las leyes de la naturaleza, así como «la heterogeneidad de las formas naturales».

[3] Según Rousseau, «lo conveniente no es lo idéntico: la conveniencia es un *mixto de lo heterogéneo*» (Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, *op. cit.*, p. 537).

titud, y en cada caso, en qué condiciones, extensivas o restrictivas, se usan.

Antes de abordar el ámbito práctico y su inabarcable variedad, adoptaré un planteamiento *a priori* (autoafinidad y afinidad familiar). Desde el punto de vista filosófico, me parece que éste es el planteamiento más riguroso y adecuado para describir las lógicas complejas que rigen la afinidad organológica.

## *El principio de autoafinidad*

Principio de autoafinidad organológica: todo instrumento armoniza consigo mismo, es decir, que tiene afinidad musical consigo mismo.

Este principio de autoafinidad posee validez *a priori*: es el equivalente organológico del principio de identidad «A = A». Sólo se trata de una analogía, porque afinidad no es lo mismo que identidad y ningún instrumento es idéntico a sí mismo. El timbre del clarinete varía mucho de un registro a otro, y el órgano y el acordeón ofrecen muchos timbres distintos. Pero la propia idea de armonización implica una idea de diferencia: si un instrumento armoniza consigo mismo es porque, por poco que sea, difiere de sí mismo: es a la vez *specialiter* (no hay dos violines que suenen exactamente igual) y *singulariter* (un violín concreto no suena igual según las cuerdas que se toquen).

El principio de autoafinidad es aplicable al instrumento individual cuando se encuentra en buen estado material y musical, cuando está afinado, armonizado (en el sentido en que un piano está armonizado: un piano afinado está armonizado consigo mismo).[1] Este principio tiene también un signifi-

[1] Autoafinidad no debe confundirse con homogeneidad. Algunos luthiers a los que he consultado consideran que un violín debe ser homogéneo y so-

cado específico, pues es válido para la *especie* de instrumento a considerar (el piano): dos instrumentos específicamente idénticos (dos pianos, por ejemplo) se encuentran en estado de (auto)afinidad organológica. Es posible escribir una pieza para dos, tres e incluso cuatro pianos sin problemas (superado cierto número de pianos hay muchas posibilidades de que se produzca un efecto de saturación). Pero estos instrumentos específicamente idénticos siguen siendo individualmente diferentes: sus cualidades singulares pueden «desentonar». Y es que nunca puede excluirse que determinado instrumento singular armonice mal con otro determinado instrumento de la misma especie, a causa, por ejemplo, de una cuestión de intensidad o de timbre (un piano puede tener sonoridades más brillantes, o más secas, o más redondas, o más claras que otro, lo que explica que en ocasiones se dude de tocar a dúo piezas para dos pianos, a menos que quiera aprovecharse ese desajuste sonoro).

La autoafinidad específica se da por supuesta cuando se doblan instrumentos: si los diez primeros violines de una orquesta tocan al unísono es porque se supone que sus sonoridades resultan compatibles y que se fundirán en un único sonido.[1] Otras prácticas se basan en la autoafinidad específica: conciertos para varios instrumentos idénticos (conciertos para dos violines), dúos o tríos para dos o tres instrumentos

---

nar como un solo instrumento; lo cual supone, en un sentido extremo, que un re tocado con una cuerda al aire y el mismo re tocado con otra cuerda deberían ser indistintos. Otros luthiers opinan por el contrario que un violín no debe ser homogéneo y debe sonar como si se tratara de muchos instrumentos; unos y otros estarían al menos de acuerdo, supongo, en que un violín, homogéneo o no, demuestra autoafinidad consigo mismo.

[1] Esta amalgama sonora implica el ajuste de los golpes de arco (para que todos los violines «tiren» o «empujen» al mismo tiempo en los mismos pasajes; vimos este punto en el capítulo anterior). El ajuste de los golpes de arco ayuda a reforzar la afinidad organológica, que no consiste solo en la afinidad de timbre o de ataque, sino que debe prolongarse en una afinidad interpretativa.

idénticos (dúos para dos violines de Bartók, tríos para tres *corni di bassetto* de Mozart), escritura en eco (un segundo instrumento retoma, por lo común parcialmente y con menor volumen sonoro, el motivo interpretado por un primer instrumento; en las *Vísperas de la Santa Virgen*, de Monteverdi, se escucha una respuesta en eco entre dos cornetas renacentistas).[1]

En todas estas prácticas, la brecha entre la identidad específica de los instrumentos y sus diferencias individuales (singulares) se reduce en amplitud e importancia según el tipo de instrumentos que consideremos. Las diferencias musicales entre dos violines no son las mismas que entre dos clavecines. Bach transcribió para dos clavecines (*Concierto en do menor*, BWV 1062) su propio *Concierto para dos violines en re menor*, BWV 1043; una circunstancia idónea para comparar las relaciones entre los dos instrumentos solistas en uno y otro caso, y creo que pueden constatarse mayores diferencias, desde un punto de vista dinámico y expresivo, entre los dos violines que entre los dos clavecines (de igual factura e idéntico registro). Una vez más, autoafinidad no significa identidad. No resulta sorprendente que, salvo en contadas ocasiones, un violín suene bien con otro violín; pero ese «sonar bien con» no quiere decir «producir el mismo sonido». Quizá sea por el hecho de existir pequeñas diferencias entre las sonoridades de dos instrumentos específicamente idénticos por lo que prácticas como el eco y el doble concierto adquieren todo su sentido e interés musical.

[1] Los pasajes en eco recurren en especial a la organización espacial y la intensidad sonora de los instrumentos (por ejemplo, el instrumento que actúa como eco se sitúa entre bastidores y toca sustancialmente menos fuerte).

*Las afinidades familiares*

De la autoafinidad específica se pasa a la afinidad familiar, a efectos de «familias polifónicas» organológicamente homogéneas. La afinidad adopta aquí un significado más rico: al no tener la misma tesitura, los instrumentos de la misma familia se complementan entre sí. El trío de cuerda abarca todas las notas, desde la más grave del violonchelo a la más aguda del violín. En algunos casos, a los que me referiré más adelante, instrumentos distintos pueden incluso sonar como uno solo de muy extensa tesitura. Las diferencias específicas (violín *versus* violonchelo) terminan por lo demás reforzando las ya citadas diferencias singulares en los casos de autoafinidad específica (diferencias entre dos violines interpretando un dúo).

Al ser el concepto de «familia» bastante elástico, el concepto de «afinidad familiar» puede también ampliarse un tanto. No conviene hablar de la familia de las flautas, si no de la familia de las maderas (de la cual las flautas no son sino una parte) o de los metales (son familias no polifónicas, pero cada miembro está vinculado por cierta cercanía tímbrica). Cabe evocar el «trío de lengüetas» (clarinete, oboe, fagot) o el «quinteto de metales» (dos trompetas, trompa, trombón y tuba). Estas familias ofrecen cierto grado de homogeneidad. Las formaciones que mezclan maderas y metales resultan claramente más heterogéneas: por ejemplo, el «quinteto de viento» (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa, ejemplificado por las *Seis bagatelas*, de Ligeti, o el *Quinteto de viento*, de Elliott Carter), o el *Octeto para vientos*, op. 103, de Beethoven (dos trompas, dos clarinetes, dos oboes y dos fagots).

Llegados a este punto, la metáfora de la familia comienza a desinflarse. Las agrupaciones que mezclan vientos y teclas, cuerdas y teclas, o vientos, cuerdas y teclas no demuestran mayores afinidades «familiares». Pero gracias a esas formaciones denominadas a veces «heterogéneas» puede hablarse

con propiedad de afinidad organológica. ¿Por qué unir un instrumento a otro específicamente distinto?

## *La afinidad de lo heterogéneo, o afinidad propiamente dicha*

En este punto debemos cambiar de enfoque. Mi argumento sobre la autoafinidad organológica se planteaba, por así decirlo, *a priori*: el principio de autoafinidad es, en vocabulario kantiano, analítico (que un instrumento armonice consigo mismo se da por supuesto dentro del concepto de «instrumento musical», y la experiencia sólo sirve en este caso para ilustrar el principio, no para demostrarlo). El principio de afinidad familiar es, si no analítico, sí al menos quasianalítico; goza cuando menos de una presunción razonable: es cierto que una flauta dulce alto armoniza con una flauta dulce soprano de igual factura, resultando verosímil que un oboe pueda armonizar con una flauta. Por el contrario, la afinidad entre instrumentos heterogéneos no debe darse por supuesta, no puede presuponerse por vía analítica; hay que confiar entonces en la vía sintética, es decir, la basada en la experiencia.[1] Ahora bien, nos veremos de esa forma confrontados al enorme volumen de instrumentos y al volumen aún más enorme de sus posibles combinaciones. El campo de la experiencia es aquí tan vasto como el de la historia de la música (de las diferentes músicas). Para saber si dos instrumentos combinan bien hay que hacer la prueba. Al principio del *Tratado de orquestación e instrumentación* (1843) Berlioz escribía:

[1] Para Rousseau «las conveniencias no se deducen, *se observan*; no se demuestran, *se sienten*» (Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, *op. cit.*, p. 538).

Mas en cuanto a combinarlos en grupos, en pequeñas orquestas o en un gran conjunto; en cuanto al arte de unirlos, de amalgamarlos de manera que el sonido de los unos modifique el de los otros, alcanzando de su conjunto un sonido particular que ninguno de ellos, ni aislado ni reunido con otros instrumentos de su especie pudiera producir, no es posible hacer otra cosa sino indicar los resultados obtenidos por los grandes maestros y el procedimiento de tales resultados.[1]

Estos resultados o «efectos» son consignados por Berlioz, sin voluntad sistemática alguna, cuando evoca las prácticas de tres maestros a los que admira inmensamente, Gluck, Weber y Beethoven, aunque también de Meyerbeer,[2] Rossini[3] y de sí mismo.[4] Por su parte, en 1911 Schönberg afirmaba:

Pero en todo caso es un hecho que nuestra atención por los timbres es cada vez mayor, y que la posibilidad de describirlos y ordenarlos se siente cada vez más próxima. Y probablemente con ello vendrán también teorías restrictivas. De momento, sólo podemos juzgar el valor artístico de las relaciones tímbricas por nuestra sensibilidad.[5]

[1] Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, *op. cit.*, p. 2 [p. 12].

[2] Elogia la asociación de sonidos graves del corno inglés con las notas bajas de los clarinetes y de las trompas durante un trémolo de los contrabajos en *Los hugonotes* (*ibid.* p. 125).

[3] Alaba el quinteto para cinco violonchelos *soli* acompañados en *pizzicato* por el resto de los violonchelos divididos en primeros y segundos, en la obertura de *Guillermo Tell* (*ibid.* p. 52).

[4] Véase en especial su análisis de la combinación de ocho trombones tenores tocando en registro grave y de tres flautas en el agudo en «Hostias» de su *Réquiem*.

[5] Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, París, J. C. Lattès, 1983, p. 516 [*Tratado de armonía*, trad. Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1974, p. 501].

Un siglo antes, en uno de sus escasos momentos de reflexión organológica, Hegel observaba:

> γγ) Ahora bien, esa totalidad de instrumentos la música puede singularizarla o utilizarla en concordancia plena [...] Grande es la dificultad de tal combinación conforme al arte, pues cada instrumento tiene su carácter peculiar, el cual no se adapta inmediatamente a la particularidad de otro instrumento, de modo que, tanto respecto a la consonancia de muchos instrumentos de distintos géneros como también al realce eficaz de cualquier índole particular, de los instrumentos de viento o de cuerda, por ejemplo, o para el súbito estallido de toques de trompeta y para la sucesión alternante de los sonidos destacados del conjunto coral, son necesarios gran conocimiento, perspicacia, experiencia y dotes inventivas.[1]

La cuestión, por lo tanto, se desplaza: ¿de qué forma los compositores, y los músicos en general, experimentan con nuevas combinaciones de timbres e instrumentos? La idea de una experimentación sistemática y científica no encuentra eco aquí, al menos hasta épocas muy recientes. Son diversos los parámetros a tener en cuenta: el momento propicio (el interés de un virtuoso, la aparición de un nuevo instrumento), el cultivo de una nueva expresión suscitada por algún texto (la mayor parte de los ejemplos de Berlioz proceden de piezas sacras u óperas, de obras, pues, basadas en textos: el texto tiene efecto motivador en cuanto a la búsqueda de originalidad), el gusto por la exploración sonora (Bach y los *Seis conciertos*, Berio y las *Sequenze*), la simple imaginación o capricho de un compositor, e incluso el azar, como veremos a continuación.

El instrumentario operal del *Cuarteto para el fin del tiempo*, compuesto en 1940 por Olivier Messiaen en el *Stalag* don-

[1] Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, III, 3, cap. II, «La música», p. 669. Como ejemplo de instrumentación lograda Hegel propone las sinfonías de Mozart.

de se encontraba preso, vino determinado por la presencia en el campo de un clarinetista (Henri Akoka), un violinista (Jean Le Boulaire) y un violonchelista (Étienne Pasquier), sin olvidar que el propio autor era pianista. Saber que esta combinación instrumental ya se había utilizado anteriormente (Paul Hindemith, 1938) no le resta valor al carácter organológicamente contingente del *Cuarteto* de Messiaen. La obra escrita para estos instrumentos unidos por el infortunio generaría esa estructura de afinidad. Los cuatro instrumentos tocan juntos en cuatro de sus ocho movimientos (n.$^{os}$ 1, 2, 6 y 7; conviene advertir que el sexto movimiento es al unísono/octavas); hay un solo de clarinete (n.° 3), un trío sin piano (n.° 4), un dúo de piano y violonchelo (n.° 5) y un dúo de piano y violín (n.° 8). El n.° 3 es un solo y los n.$^{os}$ 5 y 8 son combinaciones clásicas desde un punto de vista organológico. En cada movimiento se percibe una particular estructura de afinidad, ya sea convencional (n.$^{os}$ 5 y 8) o no.

En cierta manera, Messiaen establece una afinidad organológica que tal vez no fuera evidente para él. O, en otras palabras, y ésta es la lección a extraer del relato, la afinidad organológica no necesariamente es anterior a la obra; puede ser resultado de la voluntad artística, incluso de una voluntad artística preocupada por otras cuestiones al margen de la afinidad. La afinidad organológica no es un absoluto, deducible de la naturaleza acústica de los instrumentos; está inmersa en un espacio contextual, musical y extramusical.[1] Los ejemplos de Berlioz sugerían ya que no toda combinación instrumental es buena «en sí»: la combinación concebida por este compositor, de ocho trombones y tres flautas tocando tres octavas por encima, se justifica por el sentimiento

[1] Para Rousseau, el orden de conveniencias «no es *necesario* (la relación de conveniencia puede no existir) ni *arbitrario* (dos partes no pueden ser obligadas a convenir entre sí)» (Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, *op. cit.*, p. 537).

religioso del pasaje en cuestión, y resultaría absurda en una pieza de danza y gratuita en una sinfonía de hechuras clásicas (Berlioz, por otra parte, sólo utilizaría este espectacular efecto una vez, en el *Réquiem*). Debemos, pues, pasar a analizar el concepto de «afinidad organológica contextual» y buscar su aplicación. No son contextuales la autoafinidad o la afinidad familiar, en realidad afinidades *latu sensu*. Pero cuando se produce auténtica afinidad organológica—cuando se vincula instrumentos realmente diferentes (heterogéneos)—, ésta pasa a convertirse en contextual.

El concepto de «afinidad organológica» resulta ser, entonces, bastante paradójico. Las afinidades no contextuales o «autoafinidades» (entre instrumentos de la misma «familia», en el sentido limitado o extenso del término) no son, en rigor, afinidades, puesto que la afinidad supone «la acción recíproca de dos instrumentos específicamente diferentes, en estrecha interacción y tendentes a la unidad», sin que tal unidad signifique lo mismo que fusión. La afinidad propiamente dicha comienza cuando los instrumentos considerados son heterogéneos, «específicamente diferentes». Ahora bien, la «acción recíproca» de dos instrumentos musicales no es de carácter físico o químico, es musical, supone interacción de timbres pero también de densidades sonoras, de tipos de ataque, de intensidades, de proyecciones sonoras, de continuidades del sonido, de diferentes velocidades (parámetros que, en sí mismos, están en constante interacción).[1] Por eso la afinidad organológica propiamente dicha, la afinidad de lo heterogéneo, sólo puede conocerse por experiencia, y por experiencia inevitablemente contextual (épocas históricas, géneros y estilos musicales, grupos sociales, etcé-

[1] Aquí hay que matizar: una parte de la acción recíproca de los instrumentos es acústica (y por lo tanto física), lo que afecta por ejemplo a la respectiva potencia sonora de los instrumentos (con el riesgo de que uno tape al otro) o a su distinta emisión sonora en el espacio.

tera). Cuando la afinidad organológica es contextual puede hablarse propiamente de afinidad, y ésta sólo puede ser conocida por experiencia; cuando no es contextual puede conocerse *a priori*, y no es verdadera afinidad.

Toda afinidad real entre instrumentos musicales presupone un contexto a la vez musical y extramusical. Una de las formaciones características del jazz es el quinteto (trompeta, saxofón, piano, bajo y batería), que no existía en la música que denominamos clásica (decir que «no existía» significa simplemente que no era utilizada). El sonido producido por «la acción recíproca de estos cinco instrumentos específicamente diferentes, en estrecha interacción y tendentes a la unidad» es un sonido jazzístico desde el momento en que «se toca jazz». La afinidad de estos cinco instrumentos no es artificial, pero para cristalizar precisa de un contexto musical y social adecuado. Sólo a partir de la condición jazzística pueden desplegar sus afinidades estos cinco instrumentos. Sin embargo, la condición jazzística depende a su vez de una compleja historia, al mismo tiempo política, económica, social y cultural (situación de pobreza de los primeros músicos de jazz, interacciones con músicas e instrumentos populares latinoamericanos, tradición de libertad e innovación más marcada en el jazz que en la música culta, etcétera). Es como si cierta lógica de la historia humana desembocara en una serie de decisiones subjetivas por parte de unos músicos altamente inventivos y espontáneos.

La importancia concedida al papel del contexto me lleva a la tesis siguiente: «En un contexto favorable todo instrumento es compatible con cualquier otro». ¿Esta tesis hace irrelevante el concepto de «afinidad organológica»? No lo creo. La tesis de que «en un contexto favorable todo instrumento es compatible con cualquier otro» tiene para mí un sentido restringido: nunca cabe excluir que un contexto en este momento no disponible o impensable revele (o más bien origine) una fuerte afinidad entre dos instrumentos del todo hete-

rogéneos, como por ejemplo un arpa y una ocarina (aunque, ¿el mero hecho de evocar semejante asociación no suscita el deseo de crear alguna obra para ese dúo? Hablar de ello, ¿no supone ya crear una especie de contexto estético favorable?). Este principio no anula la relevancia del concepto de «afinidad organológica» contextual, más bien al contrario. Decir que «en ciertas condiciones toda *x* es compatible con toda *y*» resulta cognitivamente muy arriesgado: es necesario, en efecto, explicar por qué esas condiciones (esos contextos) son favorables a la compatibilidad entre *x* e *y* cuando otras condiciones (u otros contextos) son desfavorables. El problema recíproco se formularía así: ¿en qué condiciones precisas (en qué contexto) *x* e *y* son claramente compatibles? ¿En qué contexto musical, social y cultural, actualmente inexistente y sin duda inimaginable, la asociación «ocarina y arpa» podrían gozar de la misma claridad organológica y del mismo prestigio que tiene el cuarteto de cuerda en nuestros días?

## 3. UN CASO EJEMPLAR DE AFINIDAD: EL CUARTETO DE CUERDA

Se trata de un caso de afinidad ejemplar, por no decir electiva, entre ciertos instrumentos. Dentro de la música occidental el cuarteto de cuerda constituye un ejemplo paradigmático. Ciertamente esta formación revela una paradoja: el cuarteto de cuerda se incluye en la autoafinidad específica (o afinidad familiar), de modo que carece de heterogeneidad. Analizar el caso del dúo de piano y violín o del trío de piano, violín y violonchelo hubiera sido a tal efecto más satisfactorio. Pero los hechos son los que son: desde la época de Haydn reina esa afinidad que une a los cuatro instrumentos del cuarteto. A los compositores de los siglos XX y XXI no parece haberles atraído componer tríos para piano, vio-

lín y violonchelo, pero son conscientes, de Berg a Janáček, Schönberg, Bartók, Hindemith, Shostakóvich, Britten, Ligeti, Boulez, Carter o Dusapin, de que la escritura de un cuarteto supone al mismo tiempo un desafío y una consagración: es lo que Bernard Fournier ha denominado «la necesidad del cuarteto».[1] El modelo exultante e intimidante de los diecisiete cuartetos de Beethoven tiene sin duda algo que ver con esta circunstancia, pero el modelo resulta en sí mismo intimidante solamente porque el género del cuarteto es en sí mismo el más grande.

Pasaré ahora a comentar una de las cimas del género, el *Cuarteto de cuerda n.º 14*, op. 131 de Beethoven desde la perspectiva de la afinidad organológica. Puesto que en esta obra los cuatro instrumentos mantienen relaciones en extremo variadas, creo que Beethoven quiso explotar sistemáticamente las posibilidades ofrecidas por la sociedad o comercio instrumental jugando tanto con las discrepancias como con las similitudes entre los tres tipos de instrumentos utilizados (violín, viola, violonchelo). Me gustaría destacar siete tipos principales de efectos; cada uno se corresponde con un rasgo de afinidad organológica:[2]

a) Cruce de instrumentos: un instrumento más grave toca más alto que un instrumento menos grave. El caso más claro se encuentra al comienzo del segundo movimiento, cuando se confía la melodía a la viola y toca más agudo que los dos violines. A veces sucede que el violonchelo toca más agudo que la viola, sobre la cual recae entonces el papel armónico de bajo. Todos estos instrumentos pertenecen a la misma familia, y al oído le cuesta captar tales cruces, pero sin embar-

[1] Bernard Fournier, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, París, Fayard, 1999, pp. 128-138; a este trabajo fundamental hay que añadir los tres volúmenes, del mismo autor, de *Histoire du quatuor à cordes*, París, Fayard, 2000, 2004 y 2010 respectivamente.

[2] Ver también el enfoque de Fournier, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, *op. cit.*, tercera parte, «Le quatuor à cordes et les enjeux du dialogue».

go los efectos tímbricos no dejan de ser percibidos, cuando no explícitamente apercibidos, para servirnos de la distinción característica de Leibniz entre las «pequeñas percepciones», de las que no se tiene conciencia pero que generan sus efectos, y las «apercepciones», de las que se tiene claramente conciencia.

b) Melodía pluriinstrumental: la melodía se reparte entre dos o varios instrumentos pese a que podría ser interpretada por uno solo. El caso más claro se encuentra al inicio del cuarto movimiento. Romain Rolland entiende este pasaje como un «diálogo» (anotado primeramente por Beethoven en sus esbozos, al escribir la parte del segundo violín una octava más baja).[1] En mi opinión se trata más bien de una melodía repartida entre los dos violines que de un diálogo, en el cual las dos voces deberían quedar nítidamente diferenciadas. Los músicos del Cuarteto Guarneri explican que cada uno de los dos violines debe disponer de un grano característico para que se perciba bien que la melodía se ha dividido entre los dos instrumentos (el comentario no deja de ser por lo demás ambiguo, y podría interpretarse en el sentido de Romain Rolland).[2]

c) Diálogo entre instrumentos: los instrumentos se responden de tal manera que la estructura «afirmación-réplica» sea indiscutible. Es el caso del principio del tercer movimiento. Tras los dos acordes iniciales se suceden cuatro frases breves (primer violín, segundo violín, viola, violonchelo), y posteriormente otros dos acordes seguidos de cuatro frases no menos breves; es decir, en cada caso una afirmación

[1] Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, II, *Les Derniers Quatuors*, Ginebra, Éditions du Sablier, 1943, pp. 243-244.

[2] David Blum, *L'Art du quatuor à cordes. Conversations avec le Quatuor Guarneri*, Arlés, Actes Sud, 1991, p. 301: «Cuando alguien nos dice: "¡Oh, parecía que se escuchara un solo instrumento!" no me siento particularmente orgulloso. No le estamos haciendo ningún bien a la obra si no se perciben las diferencias de grano de cada instrumento».

seguida por tres réplicas diferentes. Esta situación no debe confundirse con la anterior (melodía pluriinstrumental) ni con la posterior (eco).

d) Eco entre instrumentos: los distintos instrumentos retoman de manera idéntica, a menudo al unísono o a la octava, la misma frase, primeramente enunciada por uno de ellos. Esto se produce en la tercera variación del cuarto movimiento (*Andante moderato e lusinghiero*): eco entre el violonchelo y la viola y después entre el primer y el segundo violín. El uso del eco se hace estructurante, y casi lacerante, a lo largo del quinto movimiento (ecos a la octava de muy breves motivos formados por un intervalo de cuarta, después de tercera menor y finalmente de tercera mayor).

e) Unísono (y octavas): los cuatro instrumentos tocan al unísono (o a la octava); puede citarse el final del segundo movimiento o los cuatro primeros compases del séptimo movimiento (el unísono, en este caso, incrementa la violencia del *incipit*). Otros usos del unísono se tratan en el apartado siguiente.

f) Fusión de los cuatro instrumentos en uno: en diversas secciones, los cuatro instrumentos se pasan el relevo, por decirlo así, tocando uno después de otro (lo que ocurre especialmente durante los diálogos y los ecos). Pero en ciertos casos diría que los instrumentos funcionan como uno solo gigantesco, como un único «instrumento de dieciséis cuerdas», para servirnos de la expresión de Bernard Fournier.[1] Sucede ocasionalmente, y los dos momentos del *Cuarteto n.º 14* en que esa fusión me parece indiscutible vienen precedidos por un unísono de los cuatro instrumentos: cuarto movimiento, final de la segunda variación, desembocando el unísono en un amplio arpegio descendente desde el primer violín al violonchelo. El unísono tiende a borrar la individualidad de cada instrumento, preparando así la consi-

[1] Fournier, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, *op. cit.*, p. 25.

guiente fusión organológica. Me parece que este caso ilustra particularmente el cuidado de Beethoven, quien se servía de las afinidades con el máximo refinamiento.

g) Creación de discrepancias tímbricas: a diferencia de la fusión, los instrumentos tocan según modalidades hasta tal punto contrastadas que parecen escucharse instrumentos completamente distintos. Es sobre todo el caso del comienzo de la cuarta variación del cuarto movimiento (*Adagio*). Joseph de Marliave lo describe como un «golpe de timbales»,[1] mientras que Romain Rolland habla de «delicadeza etérea».[2] Cada uno sólo quiere ver (o escuchar) una parte de la verdad: el *pizzicato* de triple cuerda del segundo violín es de carácter tenue, mientras que la respuesta del violonchelo suena, efectivamente, como un golpe de timbales. En conjunto, esta variación es de una fascinante complejidad por su uso de las afinidades (juego de oposiciones arco-*pizzicato*, diálogo, cruce de instrumentos, melodía pluriinstrumental). Otro ejemplo típico de discrepancia tímbrica se advierte en la sexta variación de ese mismo cuarto movimiento, cuando el «gruñido inquietante» del violonchelo tocando dobles corcheas se opone a la serenidad del resto de instrumentos.[3]

Cada uno de estos rasgos, cuyo inventario no es desde luego exhaustivo, ayuda a configurar la afinidad organológica de los instrumentos del cuarteto. Mi objetivo es mostrar cómo Beethoven se sirve de las afinidades: llevándolas al extremo, hacia la fusión instrumental (fusión cuidadosamen-

[1] Joseph de Marliave, *Les Quatuors de Beethoven*, París, Félix Alcan, 1925, p. 332: «El primer violín ejecuta un suave dibujo melódico interrumpido brutalmente, como golpes de timbales, por los *pizzicati* del segundo violín y del violonchelo (*sforzato*)». Pero tan sólo el *pizzicato* del violonchelo está marcado «sf», y Marliave se equivoca al atribuir al segundo violín el mismo efecto.

[2] Rolland, *Beethoven*, *op. cit.*, pp. 247-248, donde critica de forma explícita el comentario de Marliave.

[3] Blum, *L'Art du quatuor à cordes*, *op. cit.*, pp. 320-321.

te preparada, como hemos visto); o jugando, por el contrario, con las diferencias que participan del propio concepto de «afinidad organológica» (como los diálogos, los ecos, las melodías pluriinstrumentales); y por último, llevando estas diferencias a su mayor grado de intensidad, como si quisiera deshacer la afinidad de las cuerdas para hacer más acusado el contraste entre lo vocal y lo percutivo,[1] o como si el cuarteto de cuerda se transformara mágicamente en un coro que más que cantar entonara con acompañamiento de percusión. La afinidad organológica está recorrida por dos tendencias antagónicas: fusión y escisión. La noción de afinidad se enriquece, por tanto, con una fuerte carga dinámica, con una tensión rebosante de posibilidades expresivas. La afinidad es un espacio de juego o de labor, una energía que puede irradiarse en direcciones opuestas.

El concepto de «afinidad organológica», como hemos visto, no abarca solamente las relaciones tímbricas: las distintas formas de intensidad, de ataque, de posibilidades interpretativas (*legato* versus *staccato*, por ejemplo) o de velocidad determinan otros tantos rasgos que hacen que dos instrumentos muestren o no muestren afinidad (a este respecto podría citarse el maravilloso pasaje *sul ponticello* del final del quinto movimiento del *Cuarteto n.º 14*). Por lo tanto, se debería extender a la afinidad organológica el principio antes planteado a propósito del instrumento: se trata de un equilibrio dinámico entre cualidades divergentes.

Pero esta reflexión acerca del cuarteto nos enseña algo más. El principio de afinidad es contextual, y una formación como el cuarteto de cuerda funciona como un contexto musical forjado por fuertes constricciones. Este microcontexto musical se originó en época de Haydn, en un contexto sociohistórico muy determinado; pero la persistencia del gé-

[1] Adopto los dos conceptos que sirven a Martin Laliberté para reflexionar sobre los instrumentos (véase *supra*, parte II, capítulo 11).

nero «cuarteto» es prueba de que el microcontexto musical se independizó del macrocontexto sociohistórico y cultural del cual surgiera. En el contexto «cuarteto» los instrumentos manifiestan posibilidades de las que no disponen (o no con tanta claridad) al margen de ese contexto. Aquí, el parentesco «familiar» entre los instrumentos del cuarteto puede considerarse secundario, y el efecto del contexto (con toda su carga histórica, con el punto de desafío que comentábamos más arriba) es todavía mucho mayor. La agrupación de instrumentos en virtud de la afinidad produce en ellos cierta transformación. El violín pasa a convertirse en «violín de cuarteto», al mismo tiempo solista, acompañante y en ocasiones con carácter casi orquestal. El cuarteto, en cuanto que conjunto, en cuanto que idea y exigencia, trasciende los tres tipos de instrumentos que moviliza. A la afinidad familiar del violín, de la viola y del violonchelo añade una afinidad-de-cuarteto, como si la afinidad primera, dictada por una estructura organológica común a los tres instrumentos, fuera sobrepasada por una afinidad segunda, generada por las obras compuestas para esta formación y por el género que poco a poco han ido configurando estas obras. Lo que se ventila aquí es una verdadera dialéctica entre obra y afinidad, sin olvidar nunca que afinidad no significa identidad ni homogeneidad.

Una dialéctica de igual sentido pero a otro nivel se establece entre los estilos musicales (música culta, jazz, música popular, etcétera) y el despliegue de las afinidades. El mismo violín (me refiero a un instrumento concreto, *idem numero*) participará de afinidades diferentes según sirva para interpretar el *Concierto para violín* de Mendelssohn, una pieza de *jazz manouche*, una canción de Les Ogres de Barback o una *bourrée* de Auvernia. Se verá inscrito en contextos (operal y organológico, pero también social) diferentes en cada caso, comprometido con diferentes afinidades (colaborando unas veces con una orquesta clásica, otras con un acordeón, una

sierra musical o una zanfona). Algunos instrumentos transversales (el violín, el piano, la trompeta, el contrabajo, el clarinete) son susceptibles de participar de afinidades diferentes e incluso heteróclitas, pero no actualizables al mismo tiempo. El violín puede interpretar sucesivamente *jazz manouche* y clásica, pero no ambas cosas a la vez.

El principio de afinidad se organiza, pues, en estratos: autoafinidad, afinidad familiar, afinidad de lo heterogéneo o afinidad propiamente dicha, afinidad segunda (en virtud de la obra concreta), afinidad tercera (del género), afinidad cuarta (del estilo). Más que separar estos estratos mi intención es identificarlos: en la realidad musical se imbrican entre sí.

## 4. AL MARGEN DEL PRINCIPIO DE AFINIDAD

La sociedad de instrumentos no se explica sólo por el principio de afinidad, que como acabamos de analizar no atañe únicamente al timbre. Pero antes de dejarlo debemos plantear otra forma distinta de aplicación. Hasta ahora hemos enfocado las afinidades entre instrumentos desde el orden de la simultaneidad; es así, efectivamente, como la cuestión se nos impone de modo más natural: ¿qué instrumentos conviene reunir en un conjunto? Pero la cuestión puede plantearse también desde el orden de lo sucesivo: ¿cómo deben sucederse los instrumentos en el conjunto? Esta segunda cuestión parece imponerse de modo no tan natural, porque se supone que es consecuencia de la primera. Si en ciertos pasajes de una sonata para violín y piano el compositor hace dialogar los dos instrumentos (tocando uno después del otro) es porque previamente ha decidido hacerlos tocar juntos. Los escasos momentos en que se suceden dependen de una elección previa de simultaneidades. Por el hecho de hacerlos tocar juntos es posible, en breves pasajes, hacerlos tocar, no ya jun-

tos, sino sucesivamente.[1] Pero es posible, aunque no sencillo, plantear la situación de otra forma: la afinidad de lo sucesivo sería anterior a la afinidad de lo simultáneo. Dos o más instrumentos son elegidos para interpretar sucesivamente los elementos, también sucesivos, de un tema o melodía.

Estoy pensando, claro está, en la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) de Schönberg. Pero hay que hacer algunas precisiones. Hablando de manera abstracta, sin remitirnos a Schönberg, la expresión «melodía de timbres» puede hacer referencia a dos realidades musicales muy distintas: 1) a una melodía en el sentido habitual de la expresión (sonidos de diferentes alturas y eventualmente también de diferente duración e intensidad), pero en la que cada nota, o al menos cada grupo de notas, sería(n) tocada(s) por un instrumento distinto; 2) a una nota de altura idéntica pero sucesivamente tocada por instrumentos diferentes que se relevan (con ligeras superposiciones para evitar cualquier discontinuidad en el tejido sonoro). En el primer caso, la melodía existe independientemente de su elaboración tímbrica; en el segundo, que a mi juicio sólo hilando muy fino merecería el apelativo de «melodía de timbres», no se da una melodía (puesto que se trata de una única nota) sino una sucesión de timbres que tocan la misma nota, sucesión tímbrica que puede denominarse «melodía» metafóricamente: la diferencia de timbres sustituye la diferencia de alturas, constitutiva de la melodía en el sentido habitual del término. En este sentido (2) la melodía de timbres ha sido poco utilizada (no constituye sino uno de los aspectos de la pieza de Schönberg titulada *Farben, op. 16, n.º 3*, 1909). En el sentido (1) la melodía de timbres aparece ya en Berlioz, y

[1] *Junto* es una palabra muy equívoca, pues puede significar 'en la misma obra' o 'simultáneamente'. En una obra musical para dos instrumentos que no tocaran en ningún momento de forma simultánea, a manera de dos solos entrelazados sin superposición, podría decirse que tocan «juntos».

podrían descubrirse ejemplos en Wagner.[1] El procedimiento es de hecho idéntico a lo que hemos llamado «pluriinstrumentalidad» en el análisis del *Cuarteto n.° 14* de Beethoven, pero las marcadas diferencias entre timbres lo hacen mucho más espectacular al afectar a maderas, metales, percusiones y cuerdas.

¿Pero nos encontramos todavía en el espacio de la afinidad organológica? Y es que más bien parece que el compositor juegue con el contraste tímbrico que con su afinidad. En unos cuantos compases la «Marcha al cadalso» de la *Sinfonía fantástica* hace entrar en escena, mediante un único tema y de manera sucesiva, sólo con una o dos notas cada vez (este aspecto es decisivo): los timbales, las maderas, las cuerdas, las maderas, los metales, las cuerdas, las percusiones, las cuerdas y por último las maderas, antes de que los demás atriles vayan añadiéndose gradualmente. Se trata de una sucesión deliberadamente contrastante, en realidad opuesta a la biinstrumentalidad observada en el cuarteto de Beethoven. En el caso de la «Marcha al cadalso» nuestra diferenciación entre los dos sentidos de la «melodía de timbres» parece derrumbarse. El tema de Berlioz es melódico en sentido usual (puede tocarse al piano), pero ese tenor melódico resulta inseparable de su rítmica tan particular y, sobre todo, de su distribución entre los diferentes grupos instrumentales que se alternan con la mayor rapidez. La orquestación no es aquí un revestimiento exterior, sino que se funde con la «melodía» o más bien con el motivo, concebido primeramente como «motivo rítmico y tímbrico».

Podrían aún citarse más ejemplos, en especial *Atmosphères*, de Ligeti (1961), obra donde la identidad de cada

[1] Hector Berlioz, el *scherzo* de la reina Mab de *Romeo y Julieta*; o «el pasaje de la *Marcha al cadalso* de la *Sinfonía fantástica* (compases 109 a 114), donde el tema cambia diez veces de sonoridad en menos de cinco compases», Jean-Pierre Bartoli, «Écriture du timbre et espace sonore dans l'œuvre de Berlioz», *Analyse musicale*, n.° 3, abril de 1986, p. 32.

instrumento se disuelve y la música se convierte en un movimiento de timbres.

La sociedad de instrumentos, por lo tanto, no es únicamente una sociedad de afines. Es además, y sin duda antes que nada, una sociedad de contrastes y conflictos. Naturalmente, no me desdigo de lo que he afirmado más arriba: el contexto generado por la obra suscita afinidades locales y provisionales. La obra musical es un potente crisol dinámico que transforma vigorosamente todo contraste en complemento. La obra musical, la improvisación musical, son generadoras de transformaciones. Pero hay que insistir sobre las tensiones que, desde un punto de vista organológico, construyen y estructuran las obras musicales, sobre todo a partir del Romanticismo. Estas tensiones no son contradicciones, sino contrastes sonoros asumidos. La gestión de tales contrastes depende de lo que se conoce como «instrumentación» y «orquestación».

Del mismo modo que existen afinidades sonoras existen antipatías sonoras: instrumentos que no suenan bien juntos, que «no pegan», como se dice de los colores mal avenidos. Al igual que la afinidad, la antipatía organológica tiene mucho de contextual. Y, al igual que hay afinidades naturales (cuasi afinidades, no contextuales), hay antipatías naturales, no contextuales. Un laúd en una banda de pueblo o una corneta con una espineta no parece que puedan encajar bien (no puedo asegurar que nadie lo haya intentado nunca o que no vaya a intentarse algún día).

## 5. CONJUNTOS FUSIONADOS

Quisiera comentar brevemente algunos casos especiales de conjuntos instrumentales unidos por un principio todavía más fundamental que el de afinidad, y que podrían llamarse «conjuntos fusionados». Existen instrumentos que sólo sue-

nan en compañía de otros de su familia: como la tuba wagneriana, que se toca en grupos de cuatro (dos tenores y *tuben* bajos). Pero estoy pensando también en esas situaciones en las que cada instrumento aporta una parte de la escala o de la gama; se precisan por lo tanto un mínimo de dos instrumentos para interpretar la melodía. Giovanni Giuriati pone como ejemplo las flautas de Pan andinas: «La estructura de la escala (y de la melodía) se concibe de tal modo que sólo pueda tocarse con una pareja de instrumentos, puesto que los sonidos de la escala que ejecuta cada instrumento son complementarios».[1]

En concreto, cada una de las dos flautas tocaría una de cada dos notas de la melodía. Esta circunstancia ocurría también en la música europea clásica, cuando los metales no disponían de pistones y no podían, pues, interpretar todas las notas de la escala cromática: era necesario, a veces con mucho esfuerzo, dividir las notas entre los diferentes instrumentos. Y también hay casos en los que cada instrumento sólo puede tocar una nota, por lo que hay tantos instrumentos como notas que tocar: es lo que sucede en las orquestas de trompas de Banda-Linda (África Central). En situaciones de ese tipo la entidad organológica no está constituida por un instrumento sino por la pareja de instrumentos (flautas de Pan andinas) o por el conjunto instrumental (trompas de Banda-Linda). En cierto modo habría que entender el gamelán balinés desde este punto de vista. ¿Hay que considerar, pues, que estos conjuntos fusionados constituyen un único instrumento, dividido en muchos elementos separados y tocados por múltiples músicos? No lo creo así.

Citaré para terminar un caso muy distinto de «fusión organológica». Puede suceder que dos o *n* instrumentos in-

[1] Giovanni Giuriati, «Typologies des ensembles instrumentaux», en: *Musiques. Une encyclopédie pour le* XXI^e *siècle*, vol. V, *op. cit.*, pp. 903-904.

dividuales estén fusionados por su fabricación conjunta, o por cualquier otra razón real o simbólica: estoy pensando, por ejemplo, en los cuatro instrumentos denominados «Los cuatro evangelistas» construidos por Vuillaume en 1863. Se trata de un cuarteto completo, es decir, dos violines, una viola y un violonchelo, fabricados con la madera del mismo árbol a partir del modelo instrumental de Stradivarius, y concebidos para tocar juntos. Sin duda, hay más de imaginación que de realidad en la idea de que, al estar fabricados con la madera del mismo árbol, estos instrumentos suenan mejor juntos. Pero ya comentamos antes que, en materia organológica, la imaginación es una fuerza de gran poder y capaz de generar efectos audibles.

## 6. INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN

La sociedad de instrumentos es, pues, de carácter contextual. Es preciso entender la noción de contexto en tres sentidos: sociohistórico, genérico y operante.

1. El contexto más amplio es el sociohistórico: en ciertos contextos sociales se descubren o crean afinidades organológicas que se aplican tanto a los instrumentarios genéricos como a los conjuntos instrumentales específicos a los que van ligados: conjuntos de jazz, tríos con piano, *concerto grosso* para cuerda y continuo, orquesta de cuerda, *big bands*, tríos de lengüetas, bandas de música, orquestas sinfónicas, gamelanes indonesios, agrupaciones de arpas de boca balinesas (*gamelán genggong*), etcétera.[1]

2. El contexto genérico es implantado por algún género musical, como el cuarteto de cuerda. El concepto de «género musical» resulta ser tan amplio como confuso. Así, podría

[1] Véase Giuriati, «Typologies des ensembles instrumentaux», *op. cit.*

decirse que el género «*concerto* solista» es tan musicalmente sólido, está tan culturalmente arraigado en la conciencia musical, que cualquier instrumento (tocado en calidad de solista) resulta compatible con cualquier tipo de orquesta. Conviene observar que cada género musical genera una especie de afinidad suplementaria entre los instrumentos requeridos, una «afinidad-por-y-para-ese-genero».

3. El contexto operal está trazado por la propia obra. Toda obra musical genera un contexto interno, en cierto modo como los biólogos hablan (o hablaban) de un «ambiente interno» del animal. Es en este nivel donde la sociedad de instrumentos adquiere todo su sentido. Pues lo que el compositor compone, lo que el instrumentista toca o improvisa, son obras.[1] O, dicho de otra manera, y discúlpese que esta tripartición desemboque en una perogrullada: es en la obra efectiva donde se determina la pertinencia de la elección instrumental y donde se constituye, más que su compatibilidad, su asociación activa.

Los tres contextos se articulan como un engranaje: una obra musical perteneciente a un género establecido genera un contexto singular que contribuirá a definir las relaciones musicales entre los instrumentos empleados. Estas relaciones dependen del contexto genérico, a su vez ligado, pese a que el vínculo pase desapercibido, al contexto sociohistórico de donde ha surgido el género.

No me es posible ocuparme con detalle de las consideraciones técnicas relativas a la instrumentación (conocimiento preciso de todos los instrumentos, de su funcionamiento y posibilidades técnicas y musicales, de los problemas que pueden presentarse a la hora de tocar algún pasaje) y a la orquestación (la ciencia, indudablemente empírica, que se ocupa de la mejor combinación instrumental en el contexto de una

[1] Utilizo el término en su sentido más neutro, como he precisado en la Introducción.

obra).[1] Algunos ejemplos, tomados de Vincent d'Indy, pueden darnos una idea sobre los consejos de instrumentación:

Flauta a la octava aguda de la trompa; el timbre de la trompa absorbe totalmente el de la flauta que parece prolongarlo en el agudo, con un poco más de ligereza y menos rudeza que la trompa. Flauta a la octava aguda de la trompeta: sin la menor utilidad. Flauta a la octava aguda de las cuerdas: excelente disposición para subrayar la línea melódica sin recargarla; su empleo es muy frecuente.[2]

Además de los tratados teóricos, hay que recordar también esa especie de «manuales prácticos» que son las orquestaciones de obras inicialmente escritas para piano, orquestaciones realizadas ya sea por el autor de la obra pianística o por otro compositor (*Cuadros de una exposición* para piano de Músorgski, con posterior orquestación de Ravel), así como las reorquestaciones llevadas a cabo tanto por el compositor como, con mayor o peor fortuna, por uno de sus colegas (*Borís Godunov*, también de Músorgski, reorquestada por Rimski-Kórsakov).[3]

Sin embargo, conviene tener en cuenta que la orquestación no es exclusivamente, ni siquiera principalmente, una

[1] Entre los tratados de orquestación más importantes hay que citar, además del célebre y ya referido *Tratado* de Berlioz, el *Curso metódico de orquestación* de François Gevaert (1890), la *Técnica de la orquesta moderna* de Charles Widor (1904-1906), los *Principios de orquestación* de Nikolái Rimski-Kórsakov (1908), el *Curso de composición musical* de Vincent d'Indy (cuatro volúmenes editados entre 1900 y 1950, los dos últimos publicados póstumamente), el *Tratado de orquestación* de Charles Koechlin (cuatro volúmenes, 1954) y el *Estudio de orquestación* de Samuel Adler (1982).

[2] D'Indy, *Curso*, *op cit.*

[3] Acerca de estas cuestiones, véase Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, París, Minuit, 2001 [existe traducción en español: *Escucha. Una historia del oído melómano*, trad. José María Pinto, Barcelona, Paidós, 2003]; y Peter Szendy (ed.), *La Transcription musicale aujourd'hui. Arrangements-Dérangements*, París, IRCAM, 2000.

cuestión de timbres. La elección instrumental conlleva una búsqueda de nuevos planos sonoros, de nuevos «granulados», registros, efectos de masa, de intensidad e incluso de «turbulencia». Algunos instrumentos se eligen para crear un fondo sonoro que ponga de relieve los rasgos de otros instrumentos. En términos de Koechlin, hay instrumentos que son «tapados», otros que «tapan», o que «dejan al descubierto», o «que sobresalen»; el equilibrio de los planos sonoros y de las dinámicas depende de una adecuada elección organológica, en el contexto interno de una obra a la vez definida por su estructura melódica, armónica y rítmica. En ocasiones puede suceder que algún instrumento se utilice como aglutinante de la obra, como las trompas al comienzo del segundo movimiento de la *Sinfonía concertante para viola y violín* de Mozart.[4] El progresivo añadido de instrumentos genera un efecto en *crescendo* muy característico. De lo que se trata en todos los casos, por lo tanto, es de conocer los mejores equilibrios dinámicos.

Así pues, la orquestación no puede concebirse como una instancia posterior destinada a «revestir con instrumentos» una obra escrita al piano. El compositor piensa de manera instrumental, «orquesta» al mismo tiempo que escribe, al mismo tiempo que piensa.

## 7. ¿PUEDE HABLARSE DE COHERENCIA DEL INSTRUMENTARIO?

«El instrumentario de una época está perfectamente adecuado a su música (y a la inversa)».[5] Esta fórmula de Nikolaus Harnoncourt parece ciertamente plausible, y no quiere decir nada más que esto: en una sociedad dada y en un momento

[4] Mi agradecimiento a Karol Beffa por este ejemplo.
[5] Harnoncourt, *Le Discours musical*, *op. cit.*, p. 105 [p. 112].

dado se descubre cierta coherencia en el ámbito instrumental, del mismo modo en que se descubre cierta coherencia en el ámbito de los objetos técnicos o cierta coherencia en el de las normas legales. Esta coherencia nunca es ideal sino susceptible de tensiones, pues éstas constituyen el elemento principal, eso que sirve como fundamento. El instrumentario del Barroco es coherente; el instrumentario del Romanticismo es coherente, lo que no resultaría coherente sería mezclar en la misma orquesta instrumentos barrocos y románticos.

El principio de coherencia del instrumentario resulta razonable, pero se trata de un supuesto y no conviene convertirlo en dogma teórico. ¿Qué significa aquí *coherencia*? La palabra significa que los instrumentos poseen afinidad estética y musical (cuestiones de intensidad, de precisión, de diapasón, de temperamento, de sensibilidad sonora, de gusto social; estos diferentes parámetros son heteróclitos, lo cual debilita en parte la idea de «coherencia»); pero esta palabra puede significar también hábito, inercia estética, rechazo de lo nuevo, rutina. Por otra parte, no conviene conceder demasiada importancia a la idea de coherencia. Ciertos instrumentos, como el violín o el trombón (el antiguo sacabuche), atraviesan impávidos los siglos y los distintos instrumentarios, sin duda con algunas modificaciones en su factura instrumental y en las técnicas interpretativas, pero en absoluto comparables con los cambios revolucionarios experimentados por flautas, oboes, fagots y más tarde trompas, arpas y trompetas. Determinados instrumentos pertenecen a varios instrumentarios diferentes. Por lo tanto, la coherencia de un instrumentario no puede entenderse, a la manera de Leibniz o Hegel, como una suerte de interexpresividad de los elementos del sistema. La unidad del instrumentario, en una época concreta, se parece más a una unidad aditiva que a una unidad sistemática u orgánica.

El principio de coherencia se topa, por lo demás, con dos límites inevitables. El primero es que parece haber perdido

hoy casi todo su significado a causa de la globalización organológica de los siglos XX y XXI (este límite, pues, afecta tan sólo a nuestra época). La segunda es que la idea misma de coherencia a la que actualmente podríamos recurrir para pensar los instrumentarios del pasado (barroco o romántico) resulta anacrónica con relación a esas épocas.

Y es que, como a menudo ha señalado Arthur Danto, uno de los gestos artísticos característicos de la era contemporánea es la apropiación (ya adopte ese gesto forma de préstamo, de alusión, de pastiche, de parodia, de cita, de desvío, de reutilización o de cualquier otra figura de fagocitación artística). Los compositores, por su parte, se han servido ampliamente de la apropiación organológica. Los instrumentos populares (como el acordeón, el címbalo o la mandolina), los instrumentos extraeuropeos (las percusiones, especialmente) y eso que antes he denominado los *ready-mades* organológicos (piedras, metrónomos) se han incorporado a las orquestas europeas. No hay por qué lamentarse, pero la noción de coherencia sufre un proceso de singular debilitamiento o al menos de transformación. La coherencia del instrumentario operal contemporáneo no se basa ya en la «naturaleza» de los instrumentos utilizados ni en las tradiciones del mundo musical, sino únicamente en la voluntad del compositor. Volvemos a encontrarnos, pues, con el voluntarismo berlioziano, aplicado ahora a la sociedad de instrumentos: todo conjunto sonoro empleado por el compositor es un conjunto coherente.[1] El instrumentario de nuestra época tiende por lo demás a confundirse con el instrumentario imaginario que abarca la totalidad de los instrumentos del mundo. Ya apenas hay «formaciones características» (el cuarteto de cuerda constituye la excepción más destacable), y la idea misma de coherencia organológica tiende sin

[1] Berlioz, *Traité*, *op. cit.*, p. 2 [p. 11]: «Todo cuerpo sonoro puesto en acción por el compositor es un instrumento de música».

duda a disolverse. Actualmente, en cierto sentido, cualquier combinación instrumental es posible, a condición de que el compositor consiga su aceptación por el «mundo del arte», según expresión de Danto.

Pero lo que no es posible, añadiría yo imitando un texto de Danto, es que esa coherencia de base voluntarista se entienda de la misma forma que, en el pasado, la coherencia barroca o romántica.[1] De donde se desprende que Wölfflin sigue teniendo razón: no todo es posible en todo momento. En la actualidad es ciertamente posible asociar cualquier instrumento a cualquier otro instrumento, pero no es posible que esa asociación goce de la misma evidencia artística que en la época barroca o romántica gozaban las asociaciones heredadas de la tradición. El compositor dispone hoy de un instrumentario acústico prácticamente ilimitado (sin olvidar las considerables aportaciones de la luthería electrónica). Actualmente la coherencia del instrumentario de una obra concreta, extraído directamente del instrumentario globalizado, tiende a confundirse con la coherencia de la propia obra, por más que tal instrumentario operal sólo exista en esa obra, para y por ella.

Ello es así, sin duda, porque tenemos problemas para entender plenamente la coherencia de los instrumentarios antiguos, lo que constituye un segundo límite. Que los compositores del pasado intentaran diversificar y ampliar esos

[1] Arthur Danto, *Después del fin del arte*, *op. cit.*, pp. 225-226 [pp. 289-290]: «Que todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual [...] Significa en particular que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado [...] ¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario [...] Que no todo es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período».

instrumentarios no contradice la circunstancia de que los aceptaran a manera de sistemas de hecho, no de sistemas de propia elección: eran sistemas recibidos, no necesariamente apreciados. Los más inventivos buscaban y realizaban nuevas combinaciones, o mejoras en los instrumentos existentes, pero desde el horizonte limitado de un instrumentario ya cerrado o prácticamente cerrado (pese a contar con numerosos instrumentos en plena evolución), por lo cual su coherencia era absolutamente evidente.

El instrumentario globalizado o imaginario ha transformado por completo la situación. Pero quizá no resulte necesario que haga el relato de esta versión organológica del paso de un mundo cerrado a un universo infinito...

## 8. LA SOCIEDAD DE INSTRUMENTISTAS

No puedo dedicar más que un breve comentario a este importante tema, relacionado por otra parte con la sociología o con la economía de la cultura, o incluso con la gestión de recursos humanos.[1] Las cuestiones legales (contratos) son tan importantes como las cuestiones psicológicas. La noción de «sociedad» no tiene aquí el punto metafórico que podía haber en la expresión «sociedad de instrumentos».

Enfocar el tema de los vínculos entre instrumentos por vía

[1] La sociología musical está principalmente interesada en cuestiones como el público o los creadores. Véanse especialmente Pierre-Michel Menger, *La Paradoxe du musicien* (1983), París, L'Harmattan, 2002; Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Etnographie des formations symphoniques*, *op. cit.* Existen numerosos testimonios (directores de orquesta, solistas y ocasionalmente músicos de orquesta o de conjuntos instrumentales) con más valor documental que sociológico o filosófico. Las pp. 77-126 de *L'Esthétique du quatuor à cordes*, *op. cit.*, de Bernard Fournier, están dedicadas a las relaciones concretas entre los miembros de un cuarteto de cuerdas.

de los vínculos entre quienes los tocan quizá parezca extraña. ¿Acaso dos instrumentos pueden sonar mejor en concierto porque los músicos que los tocan se estiman y aprecian? ¿El oficio musical no consiste en suspender o inhibir las relaciones y afectos personales para concentrarse en la música? A estas dos preguntas de sentido opuesto debe responderse que «sí». Y es que los instrumentos no se tocan solos, su relación efectiva durante la interpretación (o improvisación) depende del modo en que se tocan, lo que a su vez depende, en cierta medida, de la relación concreta entre los instrumentistas tanto antes como durante el concierto.

La sociedad de instrumentistas, como cualquier otra sociedad, está sujeta a reglas internas, a formas de autoridad, entre las que destaca a partir del siglo XVIII la del director de orquesta. Para retomar la clásica tesis de Max Weber, diría que el director de orquesta es una figura de autoridad por partida triple: legal, tradicional y carismática. *Mutatis mutandis*, lo mismo sucede en un cuarteto de cuerda, en cualquier tipo de conjunto, ya se trate de un grupo de rock o de música popular o de una formación jazzística: no hay directores de orquesta pero sí músicos líderes. La autoridad carismática resulta particularmente importante en estos casos. Una personalidad adquiere relieve (y eso cuando no se ha formado el conjunto alrededor de esa personalidad) y marca el sentido general del juego interpretativo común.

Estos procesos de cooperación, complejos, conciernen a nuestro tema por cuanto interfieren en las relaciones musicales y «ontológicas» entre los propios instrumentos. Es el caso del líder de un cuarteto, por ejemplo, ya se trate del primer violín o del violonchelista, con tendencia a poner en primer plano su instrumento; es el caso de un director de orquesta que privilegia las cuerdas por encima de los metales, o que destaca en exceso los oboes o las flautas, etcétera; es también el caso del pianista o del clarinetista de un grupo de jazz que gusta de hacer sombra a sus compañeros.

Podrían ocurrírsenos gran número de situaciones similares. Algunos instrumentistas gozan de «privilegios» musicales, en especial en las formaciones de la denominada música clásica: el oboísta que da el la que sirve para armonizar la orquesta, el primer violín que (en principio) regula los golpes de arco de las cuerdas, etcétera. Responsabilidades que muchas veces tienen más que ver con la tradición que con una auténtica necesidad.

Esta breve reflexión no pretende sino recordar un principio fundamental: la sociedad de instrumentos necesita de la mediación de la sociedad de instrumentistas. Como el instrumento sólo existe plenamente cuando es tocado, las condiciones concretas de la interpretación efectiva participan de su modo de existencia.

## 9. EL LUGAR DE ACTUACIÓN

Ya he me he referido a la necesidad de pensar el instrumento inscrito en un espacio. Este espacio es obligatoriamente material y definido. Berlioz lo expresa de manera taxativa: «La música al aire libre *no existe*».[1] Inútil objetar la existencia de tantas obras compuestas para interpretarse en exteriores, incluyendo su propia *Sinfonía fúnebre y triunfal* (1840). Estas piezas, que podríamos llamar «de exterior», están en realidad concebidas para espacios semiabiertos:

> Así pues, esa música no es *al aire libre*, pues los muros de las casas altas que flanquean las calles a derecha e izquierda, los caminos arbolados, las fachadas de los grandes palacios y los monumentos cercanos sirven de reflectores.[2]

[1] Berlioz, *Traité*, *op. cit.*, p. 293.
[2] *Ibid.*

«Modificador externo» del sonido del instrumento, y prolongación en ese sentido de la caja de resonancia de que constan prácticamente todos los instrumentos, el espacio donde se lleva a cabo la actuación no es simplemente un lugar donde se toca el instrumento, un espacio indiferente y por así decirlo contingente. Cuando se tuvo conciencia de ese hecho surgió la sala de conciertos, para sustituir ventajosamente la estancia aristocrática o burguesa. El espacio donde actúa está íntimamente ligado a la concepción del propio instrumento. La espacialidad del instrumento encuentra su pleno desarrollo, diría incluso que su perfección, en la espacialidad del recinto donde es tocado. Ya he hablado de la conexión del instrumento con el instrumentista; pero no menos importante es la conexión del instrumento con el lugar. Además de sus cualidades acústicas (en cuanto que modificador externo), el lugar está cargado de valores simbólicos, sociales y culturales (conciertos en iglesias históricas, en coliseos romanos o en jardines, lo que en cierta medida desmiente el interdicto berlioziano de la música al aire libre...).

Ya se toquen en espacios cerrados (una iglesia, un teatro lírico, una sala de conciertos) o semicerrados (una plaza pública, una calle, el anfiteatro del Festival de Orange), los instrumentos se distribuyen espacialmente de cierta forma, y no todas resultan igualmente válidas. Los parámetros son muy variados: dimensiones y volumen de la sala, disposición de las butacas, reverberación, número y naturaleza de los instrumentos y voces, temperatura, nivel de humedad del aire, etcétera. Un cuarteto nunca suena de manera idéntica, puesto que depende de la disposición adoptada por los instrumentos (de izquierda a derecha), violín/violín/viola/violonchelo o violín/violín/violonchelo/viola. Harnoncourt insiste en la importancia de la disposición espacial de los atriles en la interpretación de los *concerti grossi*, donde el *concertino* (grupo de solistas) ofrece la réplica al *ripieno* (conjunto orquestal): es preciso que el *concertino* se encuentre físicamente se-

parado del *ripieno*. El director dice haber probado diversas disposiciones, para terminar concluyendo que el *concertino* debe situarse «a la derecha y al fondo» del *ripieno,* quedando por lo tanto «desplazado a la derecha y también algo más alejado».[1] En los grandes teatros líricos, como por ejemplo la Ópera de París, el responsable de «efectivos instrumentales» propone al director de orquesta (que es quien decide) la disposición de los instrumentos en el foso (¿hay que situar los contrabajos a la izquierda o al fondo?). Pueden consultarse algunos ejemplos de disposición instrumental en el *Grove* y en la *Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*[2]

El compositor puede expresar sus necesidades a tal respecto, en especial si algunos instrumentos deben sonar desde bambalinas o desde otros puntos concretos de la sala, o bien desplazarse durante la interpretación de la obra. Hay innumerables ejemplos, entre ellos ciertas piezas de Mahler (primera y tercera sinfonías), las obras para doble coro de Gabrieli o también alguna de Péter Eötvös, que en *Triangel* pide al clarinetista girar sobre sí mismo. Wagner, que hizo construir un teatro operístico según sus instrucciones, establece un lugar definido y definitivo para cada instrumento en un foso cubierto; de este modo, las sonoridades instrumentales se escuchan fusionadas y «desespacializadas», mientras las voces quedan perfectamente situadas en el espacio escénico.[3] El espacio se transforma entonces en una quinta di-

[1] Harnoncourt, *Le Discours musical*, *op. cit.*, pp. 237-239 [p. 294] (con los esquemas).

[2] *Grove Dictionary of Musical Instruments, op. cit.*, vol. I, *s. v.* «Chamber Orchestra», p. 220, y vol. II, *s. v.* «Orchestra», pp. 823-836; Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart-Kassel, Bärenreiter-Metzler, vol. 7, 1997, pp. 826 (plano con las tres diferentes disposiciones orquestales de Quantz, 1752, según las dimensiones de la sala) y 827. Véase también Christian Goubault, *Histoire de l'Instrumentation et de l'orchestration. Du baroque à l'électronique*, París, Minerve, 2009, pp. 341-346.

[3] Véase, por ejemplo, el artículo «Bayreuth (les lieux)», en: Timothée

mensión de la escritura musical, tendiendo a integrarse en la definición autoral de la obra.

Estos pocos ejemplos sirven para ilustrar una idea: la sociedad concreta formada por los instrumentos que tocan juntos está igualmente formada por el espacio donde se lleva a cabo el concierto (o actuación). El sonido musical, como cualquier otro sonido, depende en gran medida de las condiciones espaciales y materiales de emisión. Sin embargo, doy a esta idea un sentido diferente: el tipo concreto de sociedad formada por los instrumentos, cuando tocan juntos, depende de su posición absoluta en el espacio de la sala y al mismo tiempo de la posición relativa de unos en relación con los demás. Estas posiciones relativas toman en consideración, y cada vez más (a causa de una directiva europea de 2003, que entró en la legislación francesa en 2006), el «riesgo auditivo». Algunos instrumentistas se protegen con pantallas (reflectantes o absorbentes) o protecciones móviles individuales del sonido de los metales, si por desgracia se encuentran situados delante de ellos. En otras palabras, que la disposición de los atriles no obedece solamente a necesidades musicales (como las que citaba Harnoncourt en referencia al *concertino*): obedece también a necesidades no tanto acústicas como auditivas. Un efecto más de la imbricación de la sociedad de instrumentos y la sociedad de instrumentistas.

---

Picard (ed.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2010, pp. 214-215; la disposición de los instrumentos en Bayreuth se muestra en el artículo «Orchestre», en: Honegger (ed.), *Science de la Musique, Techniques, Formes, Instruments*, vol. II, *op. cit.*, p. 717.

II

# EL INSTRUMENTO: EL TIEMPO DE LA OBRA Y EL TIEMPO HISTÓRICO

Acabamos de estudiar la dimensión «social» del instrumento musical. Ahora debemos examinar su dimensión temporal o, mejor, sus dimensiones temporales. El instrumento es un mediador entre distintas capas temporales: el tiempo interno de la pieza musical (escrita o improvisada) que interpreta, el tiempo externo durante el cual se desarrolla esa interpretación (el tiempo fuera de la sala de conciertos, para decirlo sumariamente), pero también la doble duración en la que se inscribe, en cuanto que instrumento genérico (por ejemplo el oboe de llaves, resortes y columnas de metal, tal como se construye desde mediados del siglo XIX, pero que debe también incluirse en la larga historia del oboe y de los instrumentos de doble lengüeta desde la Antigüedad) y en cuanto que instrumento individual (tal oboe, construido por tal fabricante en tal año, y reparado por tales causas, etcétera).

## I. EL INSTRUMENTO EN LA INTERSECCIÓN DE LOS TIEMPOS

En un libro ya citado, Henri Gouhier define el teatro y la música como artes «a dos tiempos»: las obras teatrales y musicales son, en un primer momento, escritas y, en un segundo momento, interpretadas (dejando de lado el caso de la improvisación teatral, musical y coreográfica). Nelson Goodman habla a su vez de arte en dos fases,[1] lo que supone la misma

[1] Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 148.

idea. Por otro lado, y además del teatro y la música, la danza, pese a que pueda disponer de notación, ha de contarse entre las artes a dos tiempos.[1] Todo arte cuyas producciones sean susceptibles de ser anotadas, y después interpretadas, es un arte a dos tiempos. En este contexto, tiempo significa «fase»; el momento 1) en que la obra se compone y se anota, y el momento 2) en que se ejecuta, no se tienen en cuenta por su duración sino por su situación dentro de una escala cronológica (se consideran puntos temporales, dejando al margen su duración).

Sin embargo, el caso de la música resulta más complejo que el del teatro o la danza. La música se sirve de instrumentos, surgidos en determinado momento histórico. Incluso han surgido dos veces: el instrumento genérico se ha inventado en cierta época y el instrumento concreto utilizado durante una interpretación particular se ha fabricado en otra. Estos instrumentos, genérico y concreto, están marcados por su anclaje histórico; portan consigo, en sí, una forma de tiempo cristalizado: un objeto técnico expresa la época en que se ha fabricado y las técnicas empleadas para su fabricación. El utillaje y el vestuario, en el teatro o la danza, no comparten esa circunstancia. Cuando hablo de «tiempo cristalizado» simplemente quiero aludir a la siguiente situación: si deseo tocar una pieza para flauta del Renacimiento puedo optar entre una flauta dulce de época renacentista, una flauta travesera barroca (sin llaves) o una flauta moderna (con llaves); al cambiar de instrumento no cambio sólo de sonoridad, sino también de época, de historia.

¿Puede hablarse entonces de la música como un arte «a tres tiempos», intercalando el tiempo del instrumento entre los tiempos de la composición y de la interpretación? Ello supondría poner en un mismo plano realidades diferentes.

[1] Con respecto a este tema, véase Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, París, Vrin, 2009.

Los dos tiempos de la composición y de la interpretación son fases, y el doble tiempo (genérico y concreto) del instrumento es una duración, a menudo muy larga. Más bien habría que decir que la música es un arte en dos fases, en cuyas producciones (las obras) se mezclan varias capas temporales: 1) el tiempo propio de la obra, a la vez cuantitativo (su duración) y cualitativo; 2) el tiempo depositado o cristalizado en los instrumentos utilizados; y 3) el tiempo externo, el tiempo del mundo, de la historia o de la sociedad, del cual la obra musical puede querer abstraerse por completo (la obra como «burbuja»), aunque también puede proponerse reflejarlo o incidir sobre él.

Propongo una delimitación precisa, y por tanto tediosa, de los diferentes tipos de temporalidades (fase, duración, historia) que pueden distinguirse en una obra musical y en su ejecución. Tomaré a modo de ejemplo la *Suite n.º 1 para violonchelo* de Bach. Aquí están sus distintos estratos, que pasaré a comentar a continuación:

1. Temporalidades de la composición de la *Suite n.º 1*:
   1a) fase 1 (el momento en que se compone la *Suite*);
   1b) duración (el tiempo que necesitó Bach para componer la *Suite*);
2. Historia del violonchelo:
   2a) historia del violonchelo genérico;
   2aa) historia del violonchelo en el momento de la composición;
   2ab) historia del violonchelo en el momento de la interpretación;
   2b) historia del violonchelo concreto con el cual se ha interpretado la suite;
3. Temporalidades de la interpretación:
   3a) fase 2 (el momento de la interpretación);
   3b) duración de la interpretación;

4. Temporalidades de la recepción:

4a) recepción en el momento histórico-social en que se ha interpretado la suite;

4b) recepción durante la interpretación.

Bach compone y anota esta *Suite* en 1720, lo que supone la primera fase del proceso (1a). Pero esta labor de composición y escritura requiere cierto tiempo, conlleva cierta duración (1b). El tiempo requerido para la escritura no es anecdótico: la escritura minuciosa o por el contrario agitada e ilegible de ciertos manuscritos puede revelarse en extremo interesante, y en ocasiones sirve incluso para aclarar determinadas opciones interpretativas; ciertos compositores del Barroco escribían con mucha rapidez los elementos esenciales de la obra (*basse*, *dessus*: el registro grave y el registro agudo) dejando que sus discípulos la completaran (no es el caso de Bach). Bach escribió esta *Suite* para un instrumento, el violonchelo, que en cuanto que instrumento genérico tiene una historia (2a). Se trata, en realidad, de una doble historia, puesto que tras la composición de esta obra la historia del violonchelo proseguiría. Es preciso, pues, distinguir la historia del violonchelo genérico tal como era en 1720, en el momento de la composición (2aa), y su historia tal como era en el momento de la interpretación (2ab). Si la interpretación tuvo lugar inmediatamente tras la composición, 2aa y 2ab coinciden; pero si ha pasado algún tiempo los significados ligados al violonchelo se han modificado: en 1720 el violonchelo aún «competía» con la viola de gamba; pero no es el caso en 2012, ni tampoco lo era en 1820. Por otra parte, el repertorio para violonchelo se enriquecería considerablemente a partir de 1720, lo que no ha dejado de influir sobre la percepción del instrumento. El violonchelo concreto con que se interpreta la *Suite* dispone también de una historia (2b); este violonchelo concreto puede ser anterior a la composición de la pieza (si se toca con el violonchelo «Servais» construido por Stradivarius en 1701) o posterior a ella.

No es lo mismo interpretar la obra con el «Servais», con una copia contemporánea de un violonchelo de época, con un violonchelo del siglo XIX o con un violonchelo fabricado en 2010. Y llegamos al tiempo de la interpretación (3), la segunda fase de la obra musical. Esta fase corresponde al momento de la interpretación (3a), por ejemplo 1720, 1950, 1980 o 2012 (podría precisarse el día). Pero cada interpretación dura cierto tiempo, que puede contarse en minutos (3b): Pablo Casals, Anner Bylsma o Truls Mørk no interpretan la suite a la misma velocidad, de modo que la duración de la composición varía según se trate de uno u otro intérprete. Esta duración meramente cuantitativa, que se cuenta en minutos, no debe confundirse con el tiempo propio de la obra en cuestión, el cual incluye muchos otros parámetros. Las relaciones entre duración de la interpretación y duración propia de la obra plantean un problema artístico y ontológico de otra índole.[1] Por definición, la interpretación del violonchelista conlleva una recepción por parte del público (4). La recepción de la obra está marcada por el momento histórico de la interpretación (4a): en 2012 no se escucha la *Suite* igual que en 1720, pues la «suite de danzas» de aquel compositor ciertamente joven en 1720 ha pasado al olvido en 2012, en beneficio de «esa obra de culto de Bach», «verdadera obra maestra de la literatura musical para violonchelo» y «un desafío para cualquier violonchelista». A esta recepción global de la pieza y de su interpretación, marcada por el momento histórico, se añade el modo en que el público, o más bien cada oyente, recibe la obra en tiempo real, a medida que escucha su interpretación (4b).

Tal vez uno sienta cierto vértigo ante semejante avalancha de «tiempos» diferentes; pero no son simple invención mía, y constituye un deber intelectual proceder a su diferencia-

[1] Acerca del tiempo propio de la obra, véase la cuarta parte de Sève, *L'Altération musicale*, *op. cit.*

ción. Todos ellos son «tiempos» en los distintos sentidos que he señalado (fase o momento, duración, historia); pero estos sentidos no dejan de estar relacionados, pues el momento en que el compositor escribe es resultado de una historia (no se trata de un tiempo abstracto, calculable, sino de un dato inscrito en la historia de la música, en la historia de la cultura y de la humanidad en general). El hecho general, ahistórico, de que la música escrita registre dos fases no debe hacernos perder de vista que cada una de las dos fases reales de una obra real se inscribe en el tiempo histórico y, en ciertos aspectos, es expresión de ese tiempo (o como mínimo, del lenguaje musical y los códigos artísticos de ese tiempo). Ahora bien, el instrumento se encuentra en la intersección de esos diferentes tiempos. Al estar indicado por la partitura, en cuanto que instrumento genérico, y al ser tocado, en cuanto que instrumento individual, el violonchelo de la *Suite n.º 1* porta consigo significados culturales e históricos que pueden desconocerse sin dejar por ello de estar menos presentes. Es en este contexto donde se plantea la cuestión de la autenticidad, a la que me referiré brevemente.[1] Tocar la guitarra, para cambiar de ejemplo, supone tocar un instrumento (individual) fabricado en determinada fecha; pero supone también tocar un instrumento (genérico) cargado de historia, caracterizada por la evolución de los ambientes sociales donde fue y es tocado, y por los cambios en su repertorio y en sus técnicas interpretativas. Que la guitarra tenga habitualmente seis cuerdas, que sea un instrumento de cuerda pulsada, que se toque de determinada forma, es el resultado de un conjunto de circunstancias y razones que el historiador puede reconstruir. El guitarrista aficionado no ha de tener necesariamente conciencia de ello, y de hecho puede serle absolutamente indiferente, pero no por eso el instrumento deja de portar esas determinaciones históricas

[1] *Ibid.*, pp. 186-193.

y temporales, inscritas en su propia estructura y en las tradiciones interpretativas según las cuales, o contra las cuales, el guitarrista se ha formado. Todo esto determina el tipo de piezas habitualmente interpretadas a la guitarra (hasta que un compositor o un músico reinvente el instrumento gracias a alguna audaz invención instrumental).

## 2. LA DOBLE TEMPORALIDAD DEL INSTRUMENTO

### *El instrumento genérico y la historia*

Todo instrumento acústico genérico es el resultado y resumen de una historia, por lo general muy larga. Pero, como señalé en el primer capítulo de este libro, la definición de identidad de un instrumento genérico tiene mucho de convencional. El oboe moderno (siglo XIX) forma parte de la misma historia que el oboe barroco (instrumento de taladro cónico, doble lengüeta y orificios laterales como el moderno, aunque desprovistos de llaves), ¿pero acaso no forma parte también de la historia mucho más amplia del salmoé (de taladro cónico pero de lengüeta normalmente simple) e incluso del *aulos* griego (de lengüeta doble y taladro por lo común cilíndrico)? ¿Pueden considerarse instrumentos diferentes o variaciones del mismo instrumento? Planteada así, la cuestión resulta ardua. El grado de identidad preciso depende del problema que se plantee: desde el punto de vista de la acústica, puede resultar muy interesante comparar un oboe moderno, un oboe barroco, un surnai oriental, un zurna turco, una bombarda bretona, una gralla pirenaica o española o un *töröksíp* húngaro, todos ellos instrumentos cónicos de lengüeta doble y orificios laterales. Desde un punto de vista musical estos instrumentos no pueden utilizarse indistintamente ya que sus cualidades sonoras y musicales son muy diferentes; pero desde el punto de vista de la historia

cultural del instrumento habría que examinar si fueron trasladados de una zona a otra, y en qué momento, o si están conectados genéticamente entre sí (desde la perspectiva de sus orígenes y de sus transformaciones).

En plazos temporales más breves, y si existe suficiente documentación, puede trazarse la historia o una parte de la historia de tal o cual instrumento (genérico), así como la historia técnica de su factura (y de sus transformaciones) y la historia cultural de sus usos musicales y sociales. Para ello es preciso disponer de información fiable (para saber en qué momento se añadió determinada llave a la flauta, si se generalizó su uso, cuándo se inventó el reflector unido al tapón que cierra el orificio lateral a fin de disminuir la vibración, etcétera). No basta con comparar dos instrumentos similares para conocer exactamente cómo se pasó de uno a otro (aunque nada impide formular hipótesis, claro está). Desde un punto de vista cultural, todo instrumento constituye una suerte de archivo o, como dice Bernard Stiegler, de «retención terciaria». Pero este archivo sólo puede consultarse científicamente por lo que se refiere a la historia de las técnicas si se cuenta con documentación fiable.

Cabe entender el concepto de «retención terciaria» a partir de la distinción elaborada por Husserl entre retención primaria y retención secundaria. La «retención primaria» concierne a lo «recién pasado», como por ejemplo un sonido o una nota. Cualquier elemento de un flujo temporal retiene en sí el elemento precedente asegurando la continuidad de una percepción; la «retención secundaria» concierne a un conjunto más extenso, como un «movimiento» o una «melodía», y puesto que depende de la memoria, puede reactivarse.[1] En una prolongación crítica de la teoría husserlia-

[1] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, París, PUF, 1964, pp. 46-52; y p. 50: «Caracterizábamos el recuerdo primario o retención como una cola de cometa que se adhie-

na, Stiegler denomina «retención terciaria» a las formas de materialización de la memoria, inscripciones y registros en cualquier tipo de soporte.[1] El instrumento acústico es para Stiegler un soporte de retención terciaria. Sin entrar en detalles sobre esa teoría, me remito a su idea de una retroacción de las retenciones terciarias depositadas en los instrumentos en forma de retención primaria y secundaria, es decir, de percepción y memorización de los procesos musicales. Todo cuanto se encuentra depositado en un instrumento (genérico) desempeña un papel en la percepción que podemos tener de la música interpretada por ese instrumento. Por ejemplo, el repertorio habitualmente asociado a un instrumento contribuye a estructurar la recepción de una pieza interpretada con ese instrumento. Comparemos el clavecín y el acordeón: al margen incluso de las diferentes sonoridades que producen, estos dos instrumentos contienen en sí mismos, en su imagen musical y social, significados que «informan» *a priori* las piezas musicales que pueden interpretar. Como ya se ha visto, Berio no quiso dejar de llamar «canción» a su *Sequenza* para acordeón, sin que sepamos si esa decisión supone una deferencia a la singularidad del instrumento o, por el contrario, si evidencia una asociación acrítica de ideas que confirma el estatuto del acordeón como instrumento de música popular.

En realidad, sería necesario desentrañar en el caso de cada instrumento los hilos de una historia musical, social y cultural mayormente muy confusa, a la vez que habría que cruzar esos hilos con los de la historia propiamente técnica y acústi-

---

re a la percepción del caso. De este recuerdo primario debe diferenciarse por completo el recuerdo secundario, la rememoración» [*Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Agustín Serrano de Haro, Madrid, Trotta, 2002, p. 57].

[1] Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*, París, Galilée, 2004; *id.*, *De la misère symbolique: L'Époque hyperindustrielle*, vol. 1, París, Galilée, 2004.

ca del instrumento en cuestión. Algunos cambian de significado o de «identidad social» en el curso de la historia, como el violín, instrumento popular, instrumento de mendigos, que con el correr del tiempo se convierte en instrumento rey del instrumentario europeo; el acordeón, instrumento refinado, instrumento de salón desde sus comienzos (1825) hasta finales del siglo XIX, pasa a convertirse en el instrumento popular que conocemos; la cornamusa, instrumento popular ampliamente extendido en prácticamente todas las culturas, es hermana de la *musette* barroca, instrumento asociado a la música culta.

Añadamos que un instrumento que no haya cambiado prácticamente nada porta también esa singularidad como señal de determinación histórica. Es el caso del trombón de varas, que, pese algunas modificaciones sin importancia (forma del pabellón, composición de la aleación), es idéntico al sacabuche del siglo XV (el nombre cambió en el siglo XVII a partir del modelo del italiano *trombone*, sin que se produjera ninguna alteración en el instrumento). Cuando se escuchan a la vez trombones y flautas de llaves (por ejemplo, en el «Hostias» del *Réquiem* de Berlioz) estamos escuchando unos instrumentos del siglo XV que tocan junto a instrumentos románticos, y con inmejorable armonía. ¿En qué otro dispositivo técnico, aparte de la música, podrían articularse de modo adecuado y eficaz herramientas del siglo XV junto a otras inventadas hacia 1830? La «sociedad de instrumentos» es, también, una sociedad policrónica.

## *Historia y temporalidad del instrumento singular*

Incorporar al instrumento singular su historia plantea problemas de otro tipo. Muchos instrumentos concretos no tienen historia, en el sentido de que no se ha conservado ningún dato externo. Y muchos otros instrumentos tienen una

historia externa, confeccionada a veces a partir de mitos o falsificaciones (para aumentar el valor de un instrumento se suele inventar algún prestigioso constructor o poseedor). Pero todos los instrumentos tienen una historia interna, y con eso me refiero a huellas o marcas que ponen de manifiesto de qué modo se han tocado y, en sentido más amplio, de qué modo se han cuidado, afinado, reparado o modificado. Los luthiers o los restauradores pueden reconstruir parte de la historia del instrumento a partir de un examen minucioso, basado en el uso de herramientas de análisis científico (análisis de barnices, de microfisuras, de huellas de uso, de rastros de restauración o de modificación, etcétera). No puedo ocuparme en detalle de estas técnicas. Llegados a este punto me interesan otros temas y problemas de carácter más directamente filosóficos.

### *«El instrumento musical no envejece»*

El enunciado «el instrumento no envejece» resulta paradójico. Por supuesto, nos referimos aquí al instrumento concreto, no al instrumento genérico que, como hemos tenido ocasión de ver, nunca queda obsoleto. Este paradójico enunciado se escucha a veces en boca de los luthiers, añadiendo que el instrumento de calidad adquiere valor a medida que envejece. Lo mismo sucede con los muebles antiguos, pero las tensiones físicas que debe soportar un instrumento de cuerda o los ataques que sufre un instrumento de viento (higrometría, cambios de temperatura, etcétera) son infinitamente mayores que las contadas cargas y penalidades que suele afrontar un mueble. Por lo general, los objetos técnicos se usan y al cabo de un tiempo han de repararse o, más habitualmente en nuestra época, sustituirse. Por el contrario, los mejores violinistas no intentan adquirir o tomar en préstamo instrumentos recientes, sino antiguos ejemplares del si-

glo XVII o XVIII: un Stradivarius, un Guarneri del Gesù (todos los instrumentos construidos por los más ilustres luthiers están acreditados y se conocen a fondo sus trayectorias). Digamos ya que no hay ningún Stradivarius que se conserve hoy en su estado original; todos los instrumentos del luthier cremonés han sido modificados en el curso de los tres últimos siglos, y en ocasiones verdaderamente a fondo. Y es que hay algo de fetichismo o anhelo en el gusto por estos instrumentos tan antiguos como prestigiosos, aunque tal vez sea cierto que ofrecen inimitables cualidades acústicas.[1] Al margen de las cualidades efectivas de tal o cual instrumento, la notoriedad de sus propietarios y usuarios anteriores juega también su papel. Un instrumento que haya sido tocado por el celebérrimo X o por el reconocidísimo Y se beneficia de una doble ventaja: es de suponer que no lo eligió al azar y quizá «vertió» algo de su talento (imposible imaginar de qué modo) en el propio instrumento. El primero de los dos argumentos resulta, evidentemente, más sólido que el segundo. A la inversa, un instrumento puede echarse a perder, física y acústicamente, por culpa del mal uso de un aficionado poco cuidadoso o poco dotado.

En cualquier caso, persiste eso de que «un instrumento no envejece nunca». Sin duda, habría que matizar y concretar más esta fórmula en exceso generalizadora. Los metales envejecen mucho más que los instrumentos de cuerda, y los instrumentos de mecánica compleja (el piano) precisan repararse con mayor frecuencia. Los diferentes elementos de los instrumentos envejecen a diferentes velocidades: los tubos del órgano envejecen más rápido que su caja, las llaves de una flauta se estropean antes que su tubo, el cuero enveje-

[1] Desde hace tiempo se producen encendidas controversias sobre la imposibilidad de que los instrumentistas profesionales puedan distinguir «a ciegas» un Stradivarius de un instrumento actual de buena factura. Se han realizado algunos experimentos con resultados muy controvertidos. Confieso que no puedo opinar sobre la cuestión.

ce y se mancha más que el fieltro, etcétera. En un instrumento de cuerda pueden cambiarse cuerdas, clavijas, puente, sin que estas modificaciones, que no afectan al cuerpo del instrumento, alteren su identidad (la sustitución de unas cuerdas de tripa por otras de metal cambiará su sonoridad, pero se trata de una opción reversible, al menos mientras sea posible seguir encontrando cuerdas de tripa).

Por otra parte, parece que para mantener en buen estado un instrumento musical es necesario tocarlo, si bien los luthiers a los que he consultado no se muestran unánimes sobre este punto. Sin embargo, lo que sí es seguro es que los instrumentos de cuerda que se conservan en el Museo Stradivarius de Cremona suelen tocarse a menudo.

## Cuestiones de restauración

El instrumento no envejece, pero se estropea. Mantener o reparar un instrumento son actividades que en principio no plantean problemas filosóficos. Estas operaciones afectan a instrumentos en activo, instrumentos con los que se toca. La restauración ya es otro asunto. Puede restaurarse un instrumento antiguo que no se ha tocado desde hace tiempo y con muestras de deterioro más o menos importantes; o bien restaurarse un instrumento para acercarlo a su estado original y eliminar las modificaciones de que ha sido objeto; se trata de dos tipos de restauración muy diferentes. Estas tareas plantean los mismos problemas que cualquier otra forma de restauración, tal como teorizara Cesare Brandi.[1] Plantean cuestiones más concretas, en la medida en que el instrumento no está destinado a ser contemplado como un cuadro, sino a ser tocado (o al menos a estar en disposición de ser tocado). Con

[1] Véase, por ejemplo, Filippo Fimiani, «L'art désœuvré, modes d'emploi: entre esthétique et théorie de la restauration», en: *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, *op. cit.*

respecto a este tema pueden consultarse especialmente los estudios de Florence Gétreau,[1] así como el breve artículo del *Grove Dictionary of Music and Musicians*.[2] ¿Deben conservarse los rastros que la historia ha dejado en los instrumentos y que han pasado a formar parte de éstos? ¿O bien hay que eliminar esas huellas para devolver el instrumento a su estado original? Las respuestas dependen en todo caso del contexto.

Un instrumento musical se parece mucho más a una obra arquitectónica que a un cuadro. Es raro que una tela se retoque cada cincuenta años, mientras que un instrumento, al igual que un castillo o una catedral, puede ser incesante objeto de modificaciones. En un caso se añade un portal o se condena una puerta, se reconstruye una capilla, se transforma una escalinata monumental o se elevan las gradas o el coro de una sala; en el otro se recorta un mango, se añaden una o dos cuerdas (o se retiran), se ponen trastes (o se eliminan), se corta un tubo, se altera la disposición de los orificios laterales, se añaden llaves o pistones o dos teclas al teclado. Todas estas remodelaciones pueden extenderse a lo largo de décadas, hasta el punto de que se hace difícil conocer el estado original del instrumento o reconstruir el orden cronológico de los distintos cambios realizados. Algunos se acaban amalgamando con el instrumento, del mismo modo que un portal gótico con una edificación románica, hasta el punto de que sería absurdo querer recuperar su hipotético estado original. Ciertas modificaciones, pese a ser tardías, terminan conformando la identidad de los instrumentos.

[1] Florence Gétreau, *Restauration des instruments de musique*, Friburgo, Office du Livre, 1981; *Instruments pour demain. Conservation et restauration des instruments de musique*, novenas jornadas de estudios de la sección francesa del Instituto Internacional de Conservación en colaboración con Laurent Espié y Marcel Stefanaggi, Limoges, 15-16 de junio de 2000, Champs-sur-Marne, SFICC, 2000.

[2] *Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, *s. v.* «Instruments, Conservation, Restoration, Coping of», con bibliografía.

Al igual que en la pintura o la arquitectura, se aplica el principio de reversibilidad (la posibilidad de recuperar el estado inmediatamente anterior a la restauración) y se emplean, en la medida de lo posible, los materiales y técnicas de la época. Las ideas y las prácticas de restauración cambiaron mucho gracias al fundacional artículo de Curt Sachs, «El significado, la tarea y la técnica museográfica de las colecciones de instrumentos musicales».[1] El autor recomienda no mantener una modificación «contraria al carácter» del instrumento (por ejemplo, si un laúd ha sido reconvertido en guitarra es conveniente invertir el proceso); pide tener en cuenta el «interés documental» de algunas modificaciones muy antiguas; y, por último, propone fabricar reproducciones a fin de conservar aquellos instrumentos cuya restauración no resulte factible. Actualmente se recomienda siempre la mayor prudencia (ideas como «conservación pasiva» o «conservación preventiva»), se desconfía de los intentos de arreglar algunos instrumentos en pésimo estado y se recurre a menudo a la creación de reproducciones totales o parciales.[2] Las cuestiones técnicas relativas a la restauración implican, de manera implícita o explícita, decisiones de carácter filosófico que conciernen al estatuto de historicidad.

## Rastros de uso

La forma en que se toca un instrumento lo altera; los instrumentos de viento, y los de madera en especial, son sensibles a la humedad y al calor producidos por el aliento; un

[1] Curt Sachs, «La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique», *Mouseion*, 1934, n.° 27-28, pp. 173-185.

[2] Sobre el tema de los facsímiles o copias de instrumentos, véanse las Actas del Coloquio «*Utopia instrumentalis*: fac-similés au Musée» (Museo de la Música, París, 2010), descargable en <http://citedelamusique.fr/francais/musee/recherche/utopia.aspx>.

clarinete o un oboe mal tocados pueden, sobre todo si son nuevos, deteriorarse fácilmente y perder sus cualidades sonoras. Lo mismo vale, *mutatis mutandis*, para el resto de los instrumentos. En general se descubren en los instrumentos rastros de uso (llaves ligeramente torcidas, desgaste de la madera, alteración del metal, marcas de apoyo, arañazos, manchas, etcétera). Esos rastros constituyen un notable inconveniente comercial (los vendedores de instrumentos de ocasión por internet, y en especial los de guitarras, indican siempre si hay o no huellas de uso, normalmente minimizando su importancia); pero cuando se trata de un instrumento antiguo, esos rastros suponen una magnífica fuente de información. El concepto de «rastros de uso» resulta no obstante ambiguo. Puede servir para designar una serie de pequeñas alteraciones debidas simplemente al hecho de que el instrumento ha sido tocado (arañazos, rayaduras, manchas), sin que sea posible deducir indicaciones sobre la manera en que fue utilizado, o también las tendencias naturales del instrumento que ofrecen información sobre modos interpretativos (una llave deformada, un orificio lateral estropeado, etcétera); los rastros de uso de ese tipo son particularmente interesantes si uno sabe interrogarlos. Las restauraciones tienden a eliminar cualquier rastro de uso, argumento que en ocasiones puede esgrimirse para dejar un instrumento tal como está.

Hay que decir, por último, que la misma idea de «rastros de uso» encierra cierto elemento fantasmagórico que no conviene menospreciar, fantasmagoría que puede ser tanto positiva como negativa: es como si el cuerpo del músico anterior hubiera «hechizado» su antiguo instrumento o como si éste, al igual que una mascota fiel, no quisiera obedecer más que a su legítimo dueño.

## 3. EL TIEMPO DE LA OBRA

A mi juicio, el tiempo musical es un tiempo no narrativo: no repetiré ahora los argumentos que propuse en *L'Altération musicale*, que sigo considerando correctos.[1] Pero quisiera profundizar en mis reflexiones destacando el papel desempeñado por el instrumento en la elaboración de ese tiempo singular que es el tiempo musical. Comenzaré discutiendo una tesis sólida con la que me muestro, no obstante, en desacuerdo.

### *La música, ¿un orden de acontecimientos puros?*

Para que un sonido pueda considerarse «sonido musical», opinan algunos filósofos, es preciso que se encuentre acústicamente desconectado de su fuente física y por tanto «desindicializado»:[2] uno escucha una melodía sin tener en cuenta, o sin que ni siquiera se le pase por la cabeza, que está producida por un violín. No comparto ese juicio: muchos sonidos musicales, para ser plenamente escuchados y comprendidos, deben remitirse a su fuente física y al gesto instrumental que los produce, es decir, deben indicializarse. Pero la tesis «desindicializadora» merece ser examinada y sometida a debate. Para ello he optado por la versión especialmente sólida propuesta por Francis Wolff en su artículo «Musique et événements».[3] Esta tesis se engloba en una reflexión más

[1] Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 263-276.

[2] El razonamiento se debe a Catherine Kintzler, que sostiene esta tesis en «L'oreille, premier instrument de musique?», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2542>.

[3] Francis Wolff, «Musique et événements», *L'Animal*, n.° 8, invierno 1999-2000. El artículo ha sido objeto de un interesante debate a cargo de Catherine Kintzler, «La musique comme fiction et comme monde», diciembre de 2003, revista DÉM*éter*, <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter>.

general del autor contenida en *Dire le monde.*[1] Wolff enfrenta dos mundos imaginarios (sin modelos reales): un mundo donde las cosas sólo serían cosas (cosas que no se verían afectadas por ningún acontecimiento) y un mundo donde los acontecimientos sólo serían acontecimientos (acontecimientos que no afectarían a ninguna cosa). El autor considera que la música parece proporcionar un buen ejemplo de lo que sería un mundo de acontecimientos puros, de acontecimientos que sucederían sin referencia a una «cosa» que sería su causa.

Francis Wolff opone los sonidos ordinarios y los sonidos musicales, o, mejor dicho, la escucha ordinaria y la escucha musical. La escucha ordinaria de los sonidos ordinarios, de los sonidos de nuestro mundo real, que es un «mundo híbrido»[2] hecho de cosas y acontecimientos, es una escucha que depende de lo que Pierre Schaeffer denomina escucha causal.[3] El ser vivo en general, y el hombre en particular, busca en el sonido un conocimiento del mundo. Un ruido significa la posible presencia de una presa o de un depredador. La escucha tiene, pues, carácter indicial: el sonido escuchado es a la vez efecto y signo de su causa (de su hipotética causa, añadiría Michel Chion),[4] y la escucha lo conecta con el mundo del que procede, de modo que es posible extraer algún conocimiento sobre ese mundo. Pero también puede escucharse un sonido por sí mismo, sin relacionarlo con su causa y sin pretender extraer un conocimiento del mundo; esa escucha es la que Wolff denomina «escucha mu-

[1] Francis Wolff, *Dire le monde*, París, PUF, 1997; segunda edición corregida y aumentada, París, PUF, «Quadrige», 2004.

[2] *Id.*, «Musique et événements», artículo citado, p. 57.

[3] Wolff no utiliza la terminología de Schaeffer, que me parece particularmente adecuada para describir el tema que estamos tratando.

[4] Véase Chion, *Le Son*, *op. cit.*; *Guide des objets sonores*, *op. cit.*; su libro *Un art sonore, le cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 2003, incluye un útil glosario (pp. 411-438).

sical» y Schaeffer «escucha reducida».[1] Si se escucha de manera musical no un sonido aislado, sino una sucesión de sonidos, se escuchan cada uno de ellos desligados de toda producción causal, quedando la propia sucesión desligada de tal producción. Son escuchados como acontecimientos puros: no son acontecimientos producidos por cosas (fuentes sonoras), sino acontecimientos puros.

La cuestión que se plantea entonces es el tipo de dinámica o de «causalidad» que se desprende de la sucesión de esos sonidos. En la escucha causal la sucesión de los sonidos está naturalmente relacionada con la transformación de la cosa que es, o se supone que es, causa de esos sonidos. Una serie de murmullos o crujidos de madera en el bosque puede significar, según los casos, el viento agitando las hojas de un árbol y haciendo crepitar sus ramas o el paso de un animal abriéndose camino a través del follaje. En la escucha musical de una obra musical, por el contrario, los sonidos parecen emanar unos de otros. Wolff analiza del siguiente modo el tema del aria «La donna è mobile» de *Rigoletto* de Verdi.[2] Muestra como cada nota parece brotar de las que la preceden inmediatamente y, con mayor complejidad, de la totalidad de cuantas la preceden. Citando a Scruton («[la sucesión de notas] manifiesta una causalidad virtual propia que anima los elementos que liga entre sí»),[3] concluye que «esta nueva relación de causalidad entre sonidos es sin duda alguna imagi-

[1] En efecto, la escucha reducida puede corresponder a los sonidos no musicales; por razones metodológicas, Schaeffer privilegia los sonidos no musicales en sus análisis. Su teoría de las formas de escucha es por otra parte mucho más compleja de lo que podemos dar a entender aquí. Cabe observar que Wolff utiliza con naturalidad su vocabulario sobre la *reducción*, «Musique et événements», p. 58: «Una experiencia del mundo reducida a su condición de acontecimiento».

[2] Francis Wolff, «Musique et événements», artículo citado, pp. 60-61.

[3] «*It contains a virtual causality of its own which animates the elements that are joined by its*» (Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 39).

naria, pero no del todo irreal». La música presenta, pues, un orden de acontecimientos puros.[1]

La tesis tiene dos indudables méritos. En primer lugar, resuelve la antinomia de la semántica musical:[2] al representar no cosas sino acontecimientos puros, la música puede disponer de una «estructura narrativa sin nada de descriptivo»;[3] la música «dice» algo sin «hablar de» ese algo. En segundo lugar, hace justicia a nuestra experiencia musical íntima, que percibe la profunda coherencia de las obras musicales. Por ejemplo, una melodía no se ofrece a nosotros como yuxtaposición de notas indiferentes entre sí, sino como un «todo» que obedece a una dinámica interna muy fuerte capaz de generar una impresión de necesidad. Esta tesis no subordina el proceso musical a otros procesos (lógica del gusto, del discurso, del drama, etcétera), sino que, por el contrario, se toma en serio la especificidad del movimiento, de la serie ordenada de acontecimientos sonoros constitutiva de una pieza musical y del propio timbre.[4] Tiende a liberar el tiempo musical del tiempo del mundo de las cosas, sin arrojar ese tiempo musical a un tiempo fuera del tiempo, tan letal para la música.[5] Se descubre una realidad en la sucesión de los acontecimientos musicales, una necesidad en esa sucesión, y una necesidad que nada debe a los encadenamientos causales observables en el mundo de las cosas. Se trata, sin duda, de un hermoso homenaje a la profundidad y al poder de la música.

Sin embargo, es posible criticar esta tesis precisamente

[1] Francis Wolff, «Musique et événements», artículo citado, p. 61.

[2] *Ibid.*, pp. 65-67.

[3] *Ibid.*, p. 66.

[4] *Ibid.*, p. 59; Wolff escribe incluso en esta página que «el primer rasgo universal de la música es la fabricación de instrumentos», tesis que suscribo. Pero en su argumentación el timbre aparece separado del instrumento, al cual no remite.

[5] Sobre este punto, véase Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 251-254.

por su radicalidad. Catherine Kintzler señala con acierto que «los acontecimientos pueden relacionarse entre sí sin conformar necesariamente un encadenamiento secuencial, ni tan sólo un orden intencionadamente organizado: para que "se sumen unos a otros" basta con que formen una alianza cuyo principio organizativo puede ser tan vago y complejo como se quiera, e incluso *a posteriori* y de índole ficticia».[1] La tesis de Wolff es, en efecto, solidaria con una concepción holística de la obra musical: cada acontecimiento musical es lo que es en virtud del lugar que ocupa en el gran sistema de la obra, que debe considerarse un todo. Ello implica, desde luego, despreciar el elemento de fantasía, de aleatoriedad e incluso de capricho característico de tantas piezas musicales. La idea de necesidad musical se expresa principalmente, por una parte, en la invención melódica (cuya unidad se antoja necesaria desde el punto de vista de la sensibilidad) y, por otra, en las prácticas de «desarrollo» (la sonata clásica) o de construcción formal (la fuga). Pero la música tampoco ignora ni deja de servirse de lo no melódico,[2] de lo aleatorio, de la contingencia o de la irrupción inesperada. Cuando Beethoven interrumpe la enigmática *Malinconia* con ese *Ländler* un tanto burdo,[3] y repite ese corte durante muchos compases, efectúa un gesto muy revelador (utilizado luego sistemáticamente por Mahler), interrumpiendo no sólo las

[1] Catherine Kintzler, «La musique comme fiction et comme monde», artículo citado, p. 2. La continuación de mi razonamiento se alejará por completo del enfoque de la autora.

[2] Por citar sólo un ejemplo, los innumerables temas creados, recurriendo a las convenciones de la escritura musical alemana, a partir de nombres propios («BACH», «ABEGG», etcétera) plantean el problema del carácter «estético», sensible, de su unidad; el talento del músico pasará por proporcionar una necesidad sensible a una sucesión de notas que es, desde un punto de vista musical, simple fruto del azar. Otros muchos temas o motivos revelan una frágil unidad sensible (por no hablar de las series dodecafónicas, que en principio no tienen ninguna).

[3] Ludwig van Beethoven, *Cuarteto n.º 6*, último movimiento.

armonías deslizantes de la *Malinconia* sino también la idea de necesidad del desarrollo musical. El acontecimiento que supone esa ruptura o irrupción parece ciertamente difícil de asimilar desde una lógica holística.

Estas observaciones son, en realidad, previas a mi crítica, que paso a exponer a continuación en dos secciones, la segunda de las cuales es la más relevante.

1. La tesis de Francis Wolff es presentada como si tuviera por objeto ocuparse del proceso musical, de la sucesión de acontecimientos puros; pero podría entenderse como una tesis centrada en las diversas modalidades de escucha más que en el propio proceso musical. En términos schaefferianos, Wolff acuña la teoría de una escucha a la vez acusmática (escucha de un sonido cuyo objeto-fuente no se muestra a la vista) y reducida (escucha de un sonido por sí mismo, al margen de cualquier consideración causal y figurativa). Éste puede ser el caso cuando se escucha un disco, pero no cuando se asiste a un concierto, a menos que supongamos, primero, que el oyente mantiene los ojos constantemente cerrados y, segundo, suposición poco admisible, que ha olvidado la existencia de esos objetos-fuentes denominados «instrumentos musicales» y «cantantes». Éste no puede ser el caso, qué duda cabe, de un instrumentista a quien se escucha tocar o del cantante a quien se escucha cantar. Wolff respondería, claro está, que no pretende que escuchemos en general la música de una manera al mismo tiempo acusmática y reducida, y que basta con que podamos hacerlo y lo hagamos de vez en cuando. Pero la cuestión de fondo sigue siendo la misma: ¿la dinámica sucesiva de los «acontecimientos puros»[1] afecta al proceso musical o al tipo de escucha?

2. Wolff plantea que la «experiencia puramente musical»

[1] Wolff distingue de modo muy interesante tres rasgos de «pureza musical», «Musique et événements», artículo citado, p. 64.

constituye una «*experiencia sonora completa*».[1] Esta experiencia propia o puramente musical sería por tanto la de la escucha acusmática y reducida. La verdad es que no me convence.

Incluso aceptando que un proceso musical (una obra musical concreta) presente una sucesión de acontecimientos puros, no creo que tales acontecimientos se ofrezcan a nuestros oídos sin referencia alguna a su causa. Cada uno de estos acontecimientos porta en sí mismo el rastro del instrumento (o de la voz) que lo ha producido. Al escuchar la *Suite para violonchelo n.° 1* de Bach no estoy escuchando únicamente un sol, estoy escuchando un sol de violonchelo porque ese sol (acontecimiento) se me ofrece también como un sonido de violonchelo (instrumento).[2] Escucho una escala de sol mayor, sí, pero como un «sonido de violonchelo», en parte como Sartre explicaba que el amarillo del limón no constituye una cualidad de «amarillo» exteriormente asociada al limón, sino que se ofrece de inmediato a mi percepción como «amarillo limón», e incluso como el propio limón.[3] El violonchelo está presente en el acontecimiento sonoro que produce, el sol o el si bemol, como la cualidad sonora específica que se reconoce como su timbre y que se ofrece a nuestro oído al mismo tiempo que la altura, la duración, la intensidad o el volumen, y en ocasiones con más claridad que cualquiera de esos parámetros. Los acontecimientos musicales son a

[1] *Ibid.*, p. 58; la cursiva es del autor. Véase también «experiencia puramente *musical*», *ibid.*, p. 59, con cursiva también del autor.

[2] Según la terminología de Michel Chion habría que decir «sonido-violonchelo», sonido que puede ser producido por otra cosa diferente a un violonchelo (mediante una señal de síntesis, por ejemplo); del mismo modo un «sonido de violonchelo» no es forzosamente una nota musical, sino que puede tratarse de un golpe seco sobre la madera del instrumento. Pero creo que mi forma de expresarlo no puede dar pie a equívocos.

[3] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, París, Gallimard, 1976, p. 227: «Pero lo amarillo del limón no es un modo subjetivo de aprehensión del limón: *es* el limón» [*El ser y la nada*, trad. Juan Valmar, Barcelona, Altaya, 1993, p. 216].

la vez, e inevitablemente, acontecimientos-instrumentos o acontecimientos-voces.

Pero vayamos aún más lejos. El sonido musical no sólo porta en sí mismo el timbre del instrumento o de la voz que lo ha producido. Porta también otros rasgos, no menos característicos, rasgos de ataque en especial, rasgos de acentuación. El sonido musical porta su causa, instrumental o vocal, con él o más bien en él, en su propia «sonoridad», en su manera de sonar, en su manera de ser *tal* sonido con todos sus rasgos. Ya he citado el caso del *pizzicato*. El instrumentista o el cantante que busca un «sonido bello» busca un sonido organológica o vocalmente definido, y no un sonido «neutro». Y el oyente busca también, tras las notas, en las notas, el instrumento y la voz.

Incluso una escucha reducida no puede despojar al sonido de los rasgos que, en una escucha no reducida, llevan de inmediato a identificar el sonido del violonchelo. La escucha reducida lo identifica también como sonido-violonchelo (sin interesarse por la cuestión de si ese sonido-violonchelo está producido por un violonchelo, por un contrabajo o una viola, por una máquina o por intervención divina). La escucha reducida prohíbe, por definición, relacionar este sonido-violonchelo con el violonchelo real que sería su causa, pero no puede impedir identificarlo como sonido-violonchelo. Esta sería mi primera objeción. Por otra parte, la escucha reducida no es precisamente una escucha musical. La escucha reducida es una escucha científica, no una escucha artística o estética. Ésta sería mi segunda objeción.

La escucha musical es, en mi opinión, una escucha esencialmente no reducida. He aquí sus principales características.

El tiempo en que se despliega la escucha musical no es único, sino múltiple. No me refiero al tiempo concreto de una obra concreta, que es asimismo un tiempo plural, sino al tiempo de la escucha, que Jankélévitch define extrañamente como un tiempo «perpendicular» al tiempo mismo de la

obra: este tiempo perpendicular es un «tiempo de profundización», que permite «el descubrimiento de sus virtualidades [de la obra] por parte del oyente, el acceso del espíritu al centro de esta inmanencia», es «el tiempo que precisa el oyente para penetrar en la espesura de ese sentido despojado de sentido».[1] Sin embargo, este tiempo de la escucha se orienta por su parte en dos direcciones diferentes.

Escuchar una pieza musical supone, en efecto, escuchar una sucesión de notas o más bien de intervalos, una sucesión de acordes, de líneas de acontecimientos sonoros que parecen surgir unos de otros (esto es lo más pertinente de la tesis de Wolff); pero supone también relacionar esos sonidos con sus objetos-fuentes, las voces y los instrumentos. Salvo que se opte por una escucha reducida, todo sonido musical se escucha según dos tipos de parámetros o, más bien, según dos direcciones de escucha: se escucha horizontalmente, en la continuidad cronológica de los sonidos que lo preceden y a la espera de los sonidos que le seguirán; se escucha verticalmente, como resultado de ciertas fuentes musicales que dejan rastro.[2] Pero esta descripción sigue resultando demasiado simplista. La balanza entre las dos direcciones de escucha nunca está equilibrada. Según el tipo de obra, el tipo de interpretación, la disposición de escucha del oyente y otros factores, la escucha será más horizontal que vertical o a la inversa. La audición de una gran aria vocal de Donizetti cantada por una diva de moda será por lo general vertical, y la audición de un canon de la *Ofrenda musical* de Bach interpretada por Gustav Leonhardt será por lo general horizontal. Durante el transcurso de la obra, la relación de intensidad

[1] Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, París, Seuil, 1983, p. 91. [Existe traducción en español: *La música y lo inefable*, trad. Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona, Alpha Decay, 2005].

[2] Wolff propone también diferenciar entre escuchas vertical y horizontal, «Musique et événements», artículo citado, p. 61. Pero disiento sobre el hecho de que se reduzca la escucha musical a la escucha horizontal.

entre las dos direcciones de escucha cambia. Por otro lado, no hay que entender la relación entre ambas en términos de juego de suma cero, como si todo lo ganado en una dirección se perdiera en la otra. Por el contrario, pienso que una interpretación excepcional conduce a su máxima intensidad la sonoridad del instrumento y la estructura y dinámica de la obra.[1] Una gran interpretación es precisamente aquella que hace justicia tanto a la obra como al instrumento, porque la obra sólo existe gracias al instrumento.

En otras palabras, en la escucha podrían distinguirse un polo estético y un polo artístico. En la vertiente «escucha estética» el oyente apenas se atreve a relacionar los sonidos con los instrumentos que los producen (pues en general no conoce los nombres de todos ellos, sobre todo cuando se trata de una gran orquesta sinfónica).[2] En la vertiente «escucha artística» el oyente escucha como un profesional, como un músico e, incluso, como un experto en acústica. Una escucha al mismo tiempo estética y artística relaciona los sonidos con sus causas físicas, sin perder el hilo (wolffiano) de la producción imaginaria de los sonidos por los sonidos. La escucha musical no puede marginar ninguno de los dos polos. Por lo

[1] Hace unos años escuché una extraordinaria versión de las *Variaciones Goldberg* de Bach a cargo de Andreas Staier con un clavecín de doble teclado de opulentas sonoridades. Staier cambiaba de registro en cada variación, lo que contribuía a centrar la atención en el instrumento; los ruidillos producidos por la manipulación de los registros en cierto modo forman parte de toda obra para clavecín. La precisión y belleza de su interpretación otorgaron una prestancia formidable a los sonidos del clavecín (timbre, contrastes, relieves sonoros) tanto como a la elaborada construcción contrapuntística de las *Goldberg*.

[2] Diferente caso es el del aficionado al repertorio vocal y a la ópera: relacionará continuamente los sonidos producidos por la diva, cuyo nombre conoce a la perfección; lo mismo vale para los amantes del piano, que se esforzarán por conseguir un asiento cercano al teclado y relacionarán sin cesar la música que escuchan con el ballet dactilar desarrollado sobre las teclas.

demás, el compositor juega con la tensión entre ambos polos de la escucha, en los momentos que he denominado «presentación estética del instrumento». Presentar estéticamente un instrumento supone recordarle al oyente la condición organológica de la música y apartarlo por un momento de una escucha que resultaría muy restringida.

## *El instrumento y el tiempo musical*

El tiempo concreto de una pieza musical no resulta separable del timbre de los instrumentos (ni de las voces) que la tocan (y la cantan). Pero el instrumento no es sólo un timbre, también lo caracterizan sus posibilidades de ataque, de uniformidad, de ritmo, de expresividad, de emisión sonora e incluso de «cantidad» (amplitud sonora). El conjunto de estas cualidades constituye el fundamento organológico del tiempo musical.

En un texto esencial, André Boucourechliev ha esbozado un marco general de reflexión sobre la dimensión organológica del tiempo musical:

> Es preciso representarse el tiempo musical como la creación *hic et nunc* de un flujo articulado y constante que convierte en absurdo o insoportable todo derroche de fuerza, sostenida o creciente, a riesgo de caer en el exceso, en la igualación (un *crescendo* infinito, por ejemplo, resultaría inimaginable), y ello en cada intersección. De ahí la necesidad, puramente administrativa antes que estética, de una gestión reflexiva del tiempo, entre el ahorro y el gasto. Una de las formas de gestión de la obra desde el clasicismo hasta la actualidad, no por intuitiva menos eficaz, pasa por realizar en el momento oportuno una serie de «relevos», es decir, cambiar un elemento destacado en beneficio de otro; por ejemplo, un cambio de armonía cuando un *crescendo* alcanza su punto álgido: como al final del preludio de *El oro del Rin* de Wagner o al final del *Bolero* de Ravel. O, también, introducir una escritura vertical, en acordes,

tras agotar el desarrollo melódico. Éstos son algunos ejemplos sencillos de la lucha constante, obsesiva en los compositores, incluso si no son conscientes de ello, contra la fatiga del tiempo, a fin de salvaguardar su «virginidad» sin cesar renovada, su plena capacidad para recibir y actualizar, que no deja de demostrar su eficacia y poder sobre nosotros [...] En esta búsqueda reside la diferencia entre el lenguaje de la palabra y el lenguaje del sonido: la palabra, ligada al sentido racional, no corre ningún riesgo de fatiga; pero esa seguridad es inexistente en el caso del lenguaje musical, cuyo material de trabajo son las puras diferencias.[1]

Este texto describe con exactitud y profundidad el problema al que el compositor se enfrenta en todo momento: ¿cómo no aburrir y a la vez resultar coherente? ¿Cómo recuperar incesantemente una disponibilidad a la escucha que tiende a desvanecerse? Aunque Boucourechliev no insista en este punto, está claro que la cuestión es especialmente apremiante para la música instrumental. La música con texto, *musica adhaerens*, se beneficia, aunque sólo sea por contigüidad, de la «seguridad» del «lenguaje racional». La «música pura», *musica vaga*, al trabajar a partir de la pura diferencia, y solamente a partir de esta pura diferencia, se arriesga a caer en el aburrimiento y la fatiga. A mi juicio el instrumento juega un papel considerable en las estrategias compositivas destinadas a evitar el cansancio y el hastío: la noción de «relevo» propuesta por Boucourechliev parece aquí particularmente apropiada: el gran número de instrumentos, la extrema diversidad de sonidos que un instrumento concreto puede producir, ofrece al compositor inmensas posibilidades de «relevo» que diversifican la obra y mantienen el tiempo musical en su estado de «virginidad». El *Bolero* de Ravel puede leerse y escucharse como una auténtica «lección de relevos»: la música marca el paso, los instrumentos se suceden, el *Bolero* avanza.

[1] Boucourechliev, *Le Langage musical*, *op. cit.*, pp. 50-51.

En este sentido, pueden distinguirse diversas «fuerzas de temporalización» en el uso de los instrumentos musicales. Estas posibilidades son explotadas de modos muy distintos según el músico interprete una pieza escrita o se encuentre en un contexto de improvisación. En una improvisación el instrumento es primordial: no se trata de aportar existencia a un tiempo ya pensado y consignado en una partitura, sino de crear directamente un tiempo (jamás se produce, por supuesto, una improvisación *ex nihilo*, y las fórmulas o estándares depositados en la memoria y en las manos del músico son ya de carácter temporal). La temporalidad generada por el instrumento depende de las posibilidades del músico (velocidad, ataque, uniformidad de las notas, aliento, disponibilidad, capacidad de reacción en un contexto de improvisación colectiva). El instrumentista se apoya aún más en los recursos del instrumento por el hecho de no disponer de una partitura a interpretar. La improvisación, especialmente en el jazz, adopta un carácter exploratorio o experimental en lo referente a las posibilidades del instrumento; conlleva ciertos momentos de riesgo relacionados con la coherencia del tiempo musical. La situación del músico que toca una partitura escrita es bastante diferente; el compositor ya ha pensado en el vínculo entre el uso del instrumento y el tiempo musical, y el intérprete se dedica a defender esas opciones. Las cualidades del intérprete son similares a las del improvisador, pero su forma de tocar toma como marco la partitura. En ocasiones deberá acatar indicaciones físicamente imposibles de acatar, como el *crescendo* sobre un acorde mantenido al piano en la pieza de Liszt.[1]

[1] Véase el ejemplo aportado en Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, p. 117.

## *Potencialidades temporalizadoras de los instrumentos*

Cada instrumento dispone por lo tanto de sus propias capacidades y posibilidades de temporalización. Sin duda, el término *temporalización* no es demasiado feliz: con eso simplemente quiero decir que una tuba no generará el mismo tipo de tiempo musical que una flauta dulce. En este caso intervienen el timbre de los instrumentos, desde luego, pero también las articulaciones, las respiraciones, el tipo de «presencia» sonora, los efectos de masa o de registro, los contrastes y los ataques, las posibilidades rítmicas, la amplitud sonora, funciones todas que dependen fundamentalmente de la estructura física del instrumento y de la habilidad del instrumentista.[1] Hay instrumentos pesados y adormecedores, poco amigos de la viveza (la tuba), y otros especialmente dotados para la agilidad y el *prestissimo* (la flauta, especialmente el flautín); hay instrumentos melódicos (el violín) e instrumentos rítmicos (los platillos); hay instrumentos potentes (la trompeta) e instrumentos débiles (¡atención, suena un triángulo!); y hay también, claro está, instrumentos polifónicos (órgano, piano, clavecín) e instrumentos monódicos (los más numerosos). El mismo instrumento puede ser objeto de usos muy distintos: la trompeta tiene carácter melódico en Bach (sobre todo en sus cantatas) y en ocasiones rítmico en Beethoven (por ejemplo, en la *Séptima sinfonía*). La cultura, los prejuicios y el hábito atribuyen por último a ciertos instrumentos connotaciones con significados temporales muy precisos: la melancolía del clarinete o del corno inglés evoca cierto tipo de presencia del pasado, las fanfarrias de los metales suenan muchas veces como introducción al tiempo específicamente

[1] El triunfo del violonchelo sobre la viola de gamba o del piano sobre el clavecín tiene algo que ver con la mayor potencia sonora del instrumento ganador.

musical y dramático (en la *toccata* inicial de *L'Orfeo* de Monteverdi) o, por el contrario, clausuran ese mismo tiempo (final del *Te Deum* de Berlioz).

Éstas son sólo algunas reflexiones de carácter fragmentario. Podría trazarse un mapa de las posibilidades de temporalización de cada instrumento (a la vez técnicas y culturales).

## Articulaciones y rupturas temporales

Un segundo caso, opuesto al anterior, ilumina asimismo la dimensión organológica del tiempo musical. Aunque el instrumento configura el tiempo de la obra puede también contribuir a desarticularlo, disipando la continuidad. En Mahler, por ejemplo, el paso de un grupo instrumental a otro, o la irrupción aislada de un clarinete bajo o de un contrabajo, sirve tanto para destacar como para unir. El «relevo» adquiere aquí valor de discontinuidad. Los cambios de atmósfera, tan frecuentes en Mahler, se ven siempre apoyados o subrayados por un cambio en la instrumentación. Por otra parte, la ruptura organológica puede ser tan significativa, en ciertos casos, como la elección de los instrumentos responsables de causar esa ruptura.

## Los colores del tiempo

Suele considerarse que el instrumento sirve para «dar color» a la música. Y da especial color a la temporalidad. El estudio detallado de *Las noches de estío* de Berlioz, sobre todo de la segunda, «El espectro de la rosa», pone de manifiesto el meticuloso cuidado en la elección de los instrumentos para que aporten sus matices temporales en el momento propicio (matices a menudo sugeridos, en el presente caso, por el texto). En *L'Alteration musicale* comenté los trinos que aparecen al final de la *Sonata para piano n.° 30* de Beethoven: este pasaje teclístico absolutamente fascinan-

te explota las posibilidades sonoras del piano para crear un tiempo único y complejo, que ningún otro instrumento o combinación instrumental podría crear.[1] Si se necesitara alguna prueba empírica del fundamento organológico de ciertos dispositivos temporales en las obras musicales, esta veintena de compases bastaría para aportarla. El extraño motivo rítmico elaborado a partir de un si bemol repetido quince veces con valores diferentes en el segundo movimiento del *Cuarteto n.º 7* de Beethoven debe mucho a las sonoridades de las cuerdas (y en especial del violonchelo, que inicia el motivo):




Mediante estos ejemplos intento ilustrar una idea muy sencilla pero bastante difícil de enunciar con claridad. El tiempo musical es un tiempo concreto, el tiempo de un minueto de Mozart no es el mismo que el de otro minueto del propio Mozart; todos los parámetros de la obra contribuyen a dar vida a este tiempo concreto, y el instrumento contribuye particularmente. El instrumento genera tensiones específicas, un tipo de interpretación más o menos ligada o marcada, contrastes más o menos destacados entre sonoridades; el sonido sostenido (el de la flauta, el violín, el contrabajo, el órgano) no tiene las mismas características temporales que el sonido no sostenido (el del arpa, el piano, los timbales). Al final de este capítulo recordaré el preludio de *Lohengrin* de Wagner: son necesarios los largos sostenidos de los violines para transmitir a este pasaje su coloración «mística», su color característico de «tiempo suspendido». Un laúd o una tiorba no podrían lograr este efecto. El motivo de Beethoven

[1] Sève, *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, p. 41.

reproducido más arriba juega con las posibilidades férreamente opuestas de las cuerdas: lo fragmentario, lo repetitivo, lo subrayado. El tiempo musical es antes que nada una creación organológica.

## 4. EL TIEMPO DE LA HISTORIA

El instrumento se inscribe en dos tiempos distintos: el tiempo interno de la obra que interpreta, que acabamos de examinar, pero también el tiempo externo social e histórico.[1] La relación del instrumento con la historia es doble. Por una parte, el instrumento es un producto histórico que se explica por el estado de las técnicas, por la demanda social, por la fantasía y a veces por el delirio de la imaginación. Este tema ha sido ya tratado por extenso en este libro, y no vale la pena insistir en él; simplemente diré que el destino histórico de un instrumento es imprevisible.[2] La recuperación del clavecín en la música de nuestros días no deja de resultar sorprendente, y hubiera sido difícil de prever.

Por otra parte, el instrumento es un agente histórico por cuanto contribuye a transformar y modelar la sensibilidad sonora de individuos y sociedades. Las obras musicales y las revoluciones en el lenguaje musical hacen evolucionar el gusto y la sensibilidad de los músicos y, más tarde, del público. Pero los instrumentos, en virtud de sus timbres y significados sociales, tampoco dejan de hacerlo: el instrumento es un agente de la historia.

[1] Estos dos tiempos (el tiempo interno de la obra y el tiempo externo de la sociedad y de la historia) no deben confundirse con las dos temporalidades de los instrumentos analizadas anteriormente (temporalidad del instrumento genérico y temporalidad del instrumento individual).

[2] Véase sobre este tema Schaeffner, *Variations sur la musique*, *op. cit.*, pp. 106-107, por ejemplo.

«En arte no todo es posible en todo momento», escribió, como ya señalamos, Wölfflin. Pero sí son posibles muchas cosas en momentos distintos. Lo mismo sucede en el caso de los instrumentos. Hervé Lacombe distingue así cuatro tipos de potencialidades del instrumento: la potencialidad primitiva, la potencialidad académica, la potencialidad histórica y la potencialidad reprimida u oculta.[1] La potencialidad primitiva es la del instrumento en manos de alguien que no sabe tocarlo (siempre puede percutir con él); la potencialidad académica es el conjunto de competencias interpretativas requeridas en determinado momento (el nivel de un buen estudiante de conservatorio y el tipo de sonido que se espera de él); la potencialidad histórica es aquella que la época le asigna (un violín no podía efectuar el *pizz* Bartók en 1820; el potencial del instrumento está marcado por la estética de cada época); la potencialidad reprimida u oculta corresponde al conjunto de sonidos considerados no musicales en ciertas épocas, residuos sonoros despreciados y reprobados (chasquidos de las llaves, desafinaciones, sonidos parásitos) que serán revalorizados por ciertas gramáticas contemporáneas; lo oculto es diferente de lo reprimido: lo reprimido es lo prohibido, lo oculto es aquello en lo que jamás se había pensado (frotar el caballete de un violonchelo con el arco).

La historia de las prácticas instrumentales tiende a ampliar las potencialidades de los instrumentos, a explorar las potencialidades ocultas y a desinhibir las reprimidas. Pero esta historia no discurre en el sentido único de ampliar cada vez más el radio. Aunque aparezcan nuevas potencialidades, otras desaparecen. Unos sonidos o estilos interpretati-

[1] Hervé Lacombe, «L'instrument de musique: identité et potentiel», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2552>.

vos técnicamente posibles en ciertos momentos pueden convertirse en artísticamente indisponibles (el *rubato* o el *vibrato* excesivos, por ejemplo).

## *El instrumento como agente de la historia*

El instrumento contribuye a moldear y transformar la sensibilidad. Cada instrumento posee una particular «coloración» histórica y social. El piano no sonará nunca como un instrumento del siglo XV ni la corneta renacentista como un instrumento del siglo XIX. Un gran órgano no sonará jamás como la danzarina cornamusa ni una armónica como un instrumento aristocrático. El saxofón, la espineta, el acordeón cromático o el clarinete, cada instrumento conlleva una «atmósfera» de naturaleza religiosa, social, histórica o incluso política. Un armonio o una armónica, considerados a menudo instrumentos de segunda fila, nos hablan de todo un mundo cultural y humano, antes incluso de que salga de ellos una sola nota.

Para ilustrar esta idea explicaré brevemente los casos de cinco instrumentos: el piano, el saxofón, la zanfona, el arpa y la flauta dulce.

El piano fue, y seguramente sigue siendo, un muy poderoso instrumento de educación de la sensibilidad, y más concretamente de la sensibilidad burguesa. El papel que desempeñó durante el siglo XIX en la difusión de las grandes obras sinfónicas o líricas (vía transcripciones) hizo que enseguida sobrepasara su repertorio propio: el piano se pone al servicio de obras no escritas «para él». El piano ayuda a establecer, del modo más profundo, la opción de la escala temperada o temperamento igual, es decir, la división de la octava en doce semitonos iguales entre sí. El espíritu del temperamento igual es el espíritu del piano. Se impone entonces una suerte de evidencia sensible, que rechaza otras posibles organizaciones de la sensibilidad (como el temperamen-

to desigual, por ejemplo) que el llamado movimiento «historicista» ha contribuido a recuperar. La sensibilidad-piano, por así decirlo, evolucionaría considerablemente, pasando de Beethoven y Schubert a Schumann y Liszt, y más tarde a Debussy, al jazz, a Ligeti, a los piano-bar o a la canción popular. Son otras tantas sensibilidades musicales y sonoras, cuyo desarrollo el piano ha acompañado y en ocasiones hasta ha contribuido a gestar.

El saxofón dibuja una sensibilidad del todo diferente y se inscribe en otra historia. Este instrumento nunca ha alcanzado el «olimpo burgués» pese al esfuerzo de sus impulsores, y en especial de Berlioz. Pero aunque no ha logrado, con alguna excepción, acceder al instrumentario «culto» se ha convertido en un instrumento popular gracias al cual se ha confeccionado un pedazo considerable de la música viva de los siglos XX y XXI. Pronto encontraría un lugar privilegiado en el mundo del jazz, pero sin jugar el papel de «puente» entre el jazz y la música «culta» desempeñado, por ejemplo, por el clarinete y el piano.

La zanfona ofrece un interesante ejemplo de vaivén social: pasa de ser un instrumento apreciado por la nobleza durante la Edad Media a ser desdeñado durante el Renacimiento al considerarse propio de pedigüeños; se (re)convierte en instrumento aristocrático en el siglo XVIII (Bodin de Boismortier o Corrette escriben piezas para él), vuelve a popularizarse entre 1800 y 1950 y actualmente es poco más que un vestigio folclórico. Se asiste así al despliegue de una microhistoria, bastante enigmática, de la sensibilidad en un marco social inestable.

El arpa, que parecía poco más que un instrumento reservado a rubias y melancólicas muchachas (permítaseme parodiar la ocurrencia de Berio ya citada), fue con todo, durante la Edad Media, un instrumento de guerreros y caballeros (¡Tannhäuser!). En la actualidad cada vez más hombres tocan el arpa en las orquestas, y cada vez más mujeres se ocu-

pan de los timbales (puesto que también se modifican los estereotipos sexuales de los instrumentos).

Mencionaré por último la flauta dulce, instrumento durante largo tiempo tocado por los escolares franceses (práctica muy controvertida que sería finalmente abandonada). Se pensaba que este instrumento relativamente sencillo, al menos en un primer momento, contribuía al despertar de la sensibilidad musical facilitando el primer encuentro con un instrumento, el descubrimiento del placer de la interpretación en grupo y el acceso a ese universo musical que llamamos «clásico». Sin duda, la sensibilidad así formada no puede ser la misma que otra educada por el piano.

Estas reflexiones también pueden aplicarse a esos instrumentos que he denominado «fronterizos». Al igual que la pintura abstracta o los *ready-mades* ayudan a contemplar y experimentar de otro modo las formas del mundo, la música concreta y la música electroacústica dan a escuchar o experimentar de otro modo los sonidos del mundo. En la actualidad cualquier objeto natural o técnico puede integrarse en una «instalación» artística (que en ocasiones integra también ruidos y/o sonidos musicales); y cualquier sonido natural o técnico puede utilizarse musicalmente. Lo mismo sucede, desde siempre, con los sonidos producidos por los instrumentos acústicos. Todo instrumento crea una forma de sensibilidad que existirá por sí misma, con sus exigencias propias. Por ejemplo, los instrumentos del jazz, el piano, la batería, la trompeta, el clarinete o el contrabajo, han configurado en conjunto una forma inédita de sensibilidad. No se trata simplemente de una combinación tímbrica extraordinaria, es un universo cultural y humano lo que surge a nuestra escucha y encuentro. Ya he citado a Boucourechliev cuando se refería a la música diciendo que «estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro». Por mi parte diría que el instrumento musical estructura la sensibilidad desde la doble categoría de lo sonoro y del tiempo.

## Pasajes entre tiempo interno y tiempo externo

¿En este punto de nuestra reflexión es posible contemplar la existencia de intersecciones o pasajes entre la temporalidad interna de la obra y la temporalidad externa, la de la historia humana? Creo que sí. Toda música auténticamente viva se inscribe en su tiempo. Con frecuencia sucede que el músico utiliza en su obra fragmentos de música popular, motivos «campestres» o canciones del mundo rural. Por el contrario, el uso de la cita y de la apropiación me parece relativamente reciente (siglo XIX), por lo menos en la medida que estas prácticas van ligadas a una conciencia de historicidad. La cita clásica (Montaigne) vehicula a menudo la idea de que el pasado vale más que el presente; pero la cita moderna tiene un sentido muy diferente: se basa en una aguda conciencia del sentido histórico, o al menos del transcurso histórico, recurre al desplazamiento y al contraste, y tiene en cuenta que el mismo texto o la misma melodía cambia su sentido al pasar de un mundo histórico a otro.

Veamos brevemente algunos casos significativos, tomados principalmente de la música instrumental.

### Citas musicales

La cita musical inscribe un tiempo histórico, pretérito por definición (sólo el pasado puede citarse), en el tiempo propio de la obra.[1] Pero, en materia musical, la noción de cita es bastante difícil de circunscribir. La música instrumental

[1] Me he ocupado de la cuestión de las citas en *L'Alteration musicale*, *op. cit.*, pp. 66, 182-184 y 123-124. Los análisis de Goodman [*Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut, Madrid, Antonio Machado, 2013, cap. III] están muy alejados de la realidad de los músicos. Aunque no se refiere a la música, el libro más importante sobre la cita sigue siendo *La Seconde main* de Antoine Compagnon (París, Seuil, 1980) [*La segunda mano o el trabajo de la cita*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, en prensa].

no dispone de comillas o de señales que permitan hacer referencia al autor citado. En una ópera la cita puede presentarse explícitamente como tal, pero entonces es confiada al lenguaje natural (Mozart practica la cita e incluso la autocita musical al final de *Don Giovanni*, en la escena del banquete).[1] Musicalmente, a menudo resulta complicado discernir entre cita (deliberada por definición), plagio (pues el concepto es incomprensible para los músicos clásicos: Händel no duda en recurrir a los temas más efectivos de sus competidores), préstamo asumido, alusión lejana y reminiscencia involuntaria. La reutilización por parte de un músico de un tema que ya ha empleado no pasa muchas veces de la simple reutilización: cuando Bach escribe una parodia (reutilización de una pieza musical profana en una cantata sacra) se trata de un reempleo y no de una autocita. El caso de las citas irónicas e incluso sarcásticas (como la del *Dies irae* en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz) plantea por su parte otros problemas: ¿cita sarcástica o uso sarcástico de un tema de conocimiento público?[2] En materia de citas musicales la participación del oyente, con su «competencia enciclopédica», en palabras de Umberto Eco, es ampliamente bienvenida; todo uso de un coral luterano puede pasar por homenaje a Bach (Mendelssohn, sinfonía *Reforma*).

Se diría que a partir del siglo XIX las citas musicales comienzan a demostrar cierta conciencia de historicidad. La

[1] Leporello declama con claridad los títulos de las dos primeras arias interpretadas por la pequeña orquesta en escena: «*Bravi! Bravi! Cosa rara!*», y después «*Evvivano i Litiganti!*»; cuando la orquesta ataca el aria «Non più Andrai, farfallone amoroso» de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, Leporello exclama: «*Questa poi la conosco pur troppo*».

[2] Mijaíl Bajtín destaca que toda cita tiende a la ironía (*Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, capítulo «Le plurilinguisme dans le roman», en el estudio «Du discours romanesque», y, sobre todo, en el trabajo «De la préhistoire du discours romanesque»). [Existe traducción en español: *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989].

disponibilidad prácticamente ilimitada de las obras musicales del pasado gracias a los procesos de grabación y de transmisión a distancia (radio) contribuye a intensificar esa conciencia de historicidad implícitamente presente en toda práctica citatoria. El siglo XX hace un gran uso de la cita, desde Berio (*Sinfonía*) a Ligeti (*El gran macabro*). El *Homenaje a Rameau* de Debussy y *La tumba de Couperin* de Ravel, a medio camino entre el homenaje y la cita, constituyen otras formas de inscripción de una temporalidad musical pretérita en una obra original. Igualmente habría que recordar los vínculos entre *Pulcinella* de Stravinski y la producción de Pergolesi en la que se inspira. Abundan los ejemplos. Pero sobre todo hay que añadir que las citas musicales no son únicamente melódicas o motívicas: puede citarse también una sucesión armónica o un efecto rítmico concreto, y desde luego una combinación instrumental característica.

Sean cuales fueren los matices que se estudien en las prácticas citatorias musicales, cualquier cita supone un reencuentro y una mezcla de diferentes tiempos. En literatura los tiempos aparecen necesariamente yuxtapuestos, y por tanto alternados; en música el elemento citado puede superponerse a otros elementos, polifónicamente o más bien como politemporalidad compleja.

## Citas políticas y religiosas

Analizo aparte los casos de citas seleccionadas no en función de su interés musical sino de su vínculo, mayormente exterior y contingente, con un significado político o religioso. Es el caso, por ejemplo, del uso de *La marsellesa* en la *Obertura 1812* de Chaikovski. Y seguramente es en esta categoría donde mejor encaja el *Dies irae* de la *Sinfonía fantástica*. En cuanto al no menos sarcástico *Amén* de *La condenación de Fausto*, del mismo Berlioz, diría que puede considerarse como cita de un género (la fuga sacra). También cita, o casi

cita (pues Berlioz cita un estilo más que una obra concreta), pero desprovista de sarcasmo, sería ese canto eclesiástico de la *Condenación*, cuando Fausto escucha el canto de Pascua que le disuade del suicidio. Se trata de una cita porque esos fragmentos musicales se enuncian y escuchan en cuanto que apuntes de un mundo pasado, un mundo que no es el de la obra en la cual se insertan y del que a la vez se distancian.

### Inscripción en la obra de los sonidos del mundo social y natural

Muy diferente de las situaciones anteriores es la inscripción, en la temporalidad de la obra, de un tipo de sonidos evocadores de los ruidos del mundo y de su propia temporalidad. Los sonidos producidos por los *ready-mades* organológicos pertenecen a esta categoría. Cuando Berlioz sustituye el minueto de las sinfonías clásicas por un vals (*Sinfonía fantástica*) está introduciendo en la «música seria» una música que resulta disonante, por los significados mundanos de los que es portadora, con los usos musicales de la época. La última de las *Variaciones Goldberg* de Bach se elabora a partir de los temas de dos canciones populares que nos transportan a un ámbito de rábanos y coles: un elemento algo burlesco que se mezcla bruscamente con el magistral tejido contrapuntístico; así, los ecos de la vida campesina irrumpen de repente en una obra de alto refinamiento técnico.

Con sentido diferente, Mahler introduce en sus sinfonías secciones o fragmentos musicales procedentes de un espacio sonoro al mismo tiempo exterior y mundano (multitudes, salones, bailes populares): compases de marcha, ritmos militares, música popular, *Ländler*, charangas musicales, canciones infantiles (*Frère Jacques* en el tercer movimiento de la *Primera sinfonía*). Sin embargo, esta música exterior corre a cargo de instrumentos singulares, y Mahler explota su riqueza semántica. El sonido del primer violín «desafinado» en el

segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 4*, además de su significado central (proponer a la escucha el runrún del mundo rural), revela otro más general: acentuar el contraste entre música y ruido, extendiendo la esfera de lo musical al ruido (doble actitud sólo en apariencia contradictoria). Por otro lado, utilizar las trompetas para interpretar una fanfarria al límite de la vulgaridad supone utilizar la trompeta como instrumento determinado desde una perspectiva social (fanfarrias populares y militares). El hecho de que sean trompetas es más significativo que lo que interpretan.

Al margen del espacio social están esos ruidos de la naturaleza que Mahler quiso introducir en su *Sinfonía n.º 3*, pero no con el espíritu de un poema sinfónico convencional. A este respecto, Adorno señala: «Imitando en sonidos los aspavientos de los seres carentes de habla, la música otorga a éstos el regalo de una voz articulada»,[1] «sus sinfonías buscan con afán las no reglamentadas voces de los seres vivos».[2] De esta forma, la música se convierte en portavoz, en instancia salvadora, en fuerza política.

## El tiempo de la utopía

La música de Mahler, por tanto, escapa del límite de la obra: encierra un significado utópico o, al menos, crítico. El concepto de «utopía» goza actualmente de escasa popularidad, y no sin razón. No obstante, sería una lástima rechazar por completo lo que puede tener de fructífero tal idea. Cuando Adorno destaca que la música no debe ser «decorativa justificación del curso del mundo»[3] nos está recordando que, aunque toda obra es prisionera de los usos sociales, algunas

[1] Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, *op. cit.*, p. 21 [*Mahler. Una fisiognómica musical*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Península, 1999, p. 26]; Adorno se refiere aquí al ámbito animal.

[2] *Ibid.*, p. 30 [p. 33].

[3] *Ibid.*, p. 34 [p. 36].

piezas han sido concebidas pensando en una época que todavía no es la nuestra. Según escribió Ernst Bloch, Mahler componía para una sociedad futura.[1] Si estas expresiones encierran algo de verdad, podría decirse que el tiempo de estas obras juega, musicalmente hablando, un papel de anticipación contrafactual de un tiempo «desalienado» por llegar.

Las ilustraciones más impactantes de esta pacífica utopía musical aparecen, según Bloch, en Beethoven. Al analizar *Fidelio*, que es para él mucho más que una simple «ópera de rescate», señala que «todo se orienta al futuro [*Alles ist auf Zukunft gestellt*]»;[2] el júbilo de Florestán y Leonor al reencontrarse en el calabozo («*O namenlose Freude*», 'Oh, indecible alegría') está emparentado con el entusiasmo de la *Novena sinfonía*, entusiasmo supraindividual y suprapolítico. Este júbilo apunta para Bloch a un tiempo que no es aún pero que, en cierto modo, ya está aquí. La utopía escapa al concepto, explica también Bloch, pero no a la música, «lenguaje del presentimiento», «lenguaje de lo irrealizable». «El oído escucha a su vez antes de que sepa explicarse el concepto».[3] Es en ese contexto donde Bloch evoca la trompeta que en *Fidelio* anuncia la llegada del ministro que habrá de restablecer la justicia. Esa trompeta que indica su llegada no es solo un elemento dramático más, sino que procede directamente del apocalipsis, remarca el autor, y anuncia la venida

[1] Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, París, Gallimard, 1977, p. 59. Esta obra de juventud (1918-1921) está, pese a su título, casi por entero dedicada a la música. Este libro de estilo nervioso contiene buen número de ideas extraordinarias, como ésta: «Beethoven nunca es previsible, y supera a Wagner al igual que Kant supera a Hegel» (p. 87); la comparación se explica más adelante: Hegel «firma una paz total y prematura con el mundo» y «cierra todo lo que Kant había abierto» (p. 218); Kant, dice también Bloch, triunfa sobre Hegel al igual que la ética sobre la enciclopedia.

[2] Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, París, Gallimard, 1991, vol. III, p. 227. [Existe traducción en español: *El principio esperanza*, trad. Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 3 vols., 2005-2007].

[3] Bloch, *Le Principe Espérance*, *op. cit.*, p. 170.

del Mesías, *Tuba mirum spargens sonum*: «La música se hace aquí aurora [...] cuyo día es tan audible como si fuera algo más que mera esperanza».

La utopía no es sólo política y progresista. También puede ser poética y regresiva, como en Wagner (la Edad Media romantizada de *Lohengrin* y *Tannhäuser*). Y la mayor parte de las veces es religiosa: los truenos del Juicio Final o las fanfarrias de resurrección señalan hacia una utopía o, más bien, una ucronía cuya denominación teológica es *escatología*. Los instrumentos de estas ucronías son a menudo unos incandescentes metales. Pero la utopía y la ucronía pueden ser también encomendadas a los *pianissimi* de los violines, como en el preludio de *Lohengrin* o en la «Alabanza de la inmortalidad de Jesús» del *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen. ¿Me atreveré a añadir a estos nombres el de Jeff Buckley? El hermoso preludio instrumental que abre su versión (*Grace*, 1994) del *Hallelujah* de Leonard Cohen marca el tan singular tiempo de esta pieza. Al contrario que las sonoridades tenues de *Lohengrin*, la guitarra aquí desatada dibuja un tiempo solemne, tenso, pero desprovisto de toda pesantez.

III

# UNA ONTOLOGÍA DE CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

En el presente capítulo utilizo el concepto de «obra» con un sentido más estricto que en capítulos anteriores. Se trata ahora de obras musicales pensadas, de obras escritas, es decir, a la vez compuestas y anotadas en una partitura. Son obras que, en un segundo momento, pasan a ser interpretadas. El resultado al que quiero llegar incumbe por lo tanto, principalmente, a las obras escritas de la tradición musical culta. ¿Puede aplicarse este resultado a la improvisación musical, a la música popular, a las músicas llamadas tradicionales? Diría que sí. La idea de «nota falsa», de la cual partiré, tiene un sentido universal y por lo tanto es aplicable a las obras sin notación (piezas improvisadas o de música tradicional). La cuestión de la prescripción instrumental (determinada obra debe tocarse con determinado instrumento y no con otro) no atañe sólo a las obras escritas en las cuales el compositor especifica los instrumentos requeridos; atañe igualmente a la música improvisada (por definición, el músico improvisa con un instrumento que domina: aquí la prescripción, dictada por la experiencia, es, pues, ¡previa a la creación de la obra musical!) y a las músicas popular y tradicional (la tradición, las creencias colectivas y la costumbre rigen a menudo la «elección» del instrumentario). En definitiva, que la mayor parte de los parámetros tomados en consideración en este capítulo atañen a todas las formas musicales, pero en su mayoría los ejemplos provendrán del *corpus* escrito.

## 1. LECCIONES ONTOLÓGICAS DE LA NOTA FALSA

Son muchos los debates dedicados a esclarecer la naturaleza de la obra musical, eso que habitualmente se conoce como su ontología. Roger Pouivert enumera cuatro concepciones principales: el «mentalismo musical» (la obra existe en la mente del compositor, de los intérpretes y de los oyentes; Collingwood), el «universalismo musical radical» (la obra es una estructura sonora; Wolterstorff y Dodd), el «universalismo musical mitigado» (la obra es la composición de una estructura sonora y de una estructura de recursos interpretativos; Levinson) y el «inscripcionalismo musical» (la obra es un fenómeno musical conforme a una partitura; Goodman).[1] A estas cuatro concepciones podrían añadirse como mínimo la de Roman Ingarden (la obra musical es un objeto intencional colectivo) o la de Boris de Schloezer (la obra es una totalidad orgánica cuya forma se identifica con el contenido).

Mi argumentación sobre este tema partirá de una conocida paradoja de Nelson Goodman sobre la nota falsa, paradoja muy discutida por parte de la escuela analítica. Mi objetivo es demostrar que el concepto de «nota falsa», en toda su extensión (y no en el limitado sentido que le otorga la escuela analítica en sus discusiones) conlleva debatir también ciertos presupuestos de la ontología analítica de la obra musical.[2]

La paradoja de Goodman es la siguiente:

[1] Pouivert, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, pp. 52-53.

[2] El presente debate no tiene relación con el excurso dedicado a la nota falsa en el segundo capítulo de la primera parte. Entonces me centraba en los tres tipos de nota falsa, referidas al instrumento, al instrumentista y a los códigos musicales, pero sin conexión con la obra interpretada; ahora me ocuparé de la nota falsa en relación con la obra anotada o también improvisada.

Dado que la completa subordinación a la partitura es el único requisito para obtener un ejemplo genuino de una obra, la peor de las interpretaciones, siempre que no contenga errores, contará como tal ejemplo, mientras que la más espléndida de ellas, si se equivoca en sólo una nota, no lo haría.[1]

Goodman es consciente del carácter chocante de su tesis desde la perspectiva del sentido común y del sentido musical, pues: «Por lo general, un músico o compositor profesional se escandalizaría ante la idea de que una interpretación con una sola nota equivocada no constituyera una interpretación de la obra en cuestión».[2] Pero a estas sensatas protestas Goodman responde con el argumento retórico conocido como sorites: si se admite que una nota falsa no altera la identidad de la obra sino simplemente su interpretación, entonces la obra interpretada es idéntica a la obra prescrita por la partitura; una segunda nota falsa, una omisión, un añadido, etcétera, tampoco podrían entonces alterar esta identidad, y así podría seguirse. De esta forma, continúa Goodman, si permitimos una sola nota falsa se deduce por mera transitividad que la cantinela infantil *Tres ratones ciegos* podría considerarse una interpretación de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

A esta paradoja se añade una segunda: el lenguaje verbal que indica el *tempo* de la obra no es notacional en sentido goodmaniano,[3] y, por consiguiente: «Desviarse del tempo indicado no invalidaría una interpretación (por muy terrible que fuera) como ejemplo de la obra que define la partitura». El respeto a la «nota complementaria» que es la indicación

[1] Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, pp. 225-226 [pp. 172-173].
[2] *Ibid.*, p. 226 [p. 173].
[3] No existe disyunción semántica entre los términos *presto*, *allegro*, *vivace*, *allegro assai*, etcétera. No se da un corte neto entre *allegro* y *allegro assai*, por ejemplo.

del *tempo* «afectará a la calidad de la interpretación, pero no a la identidad de la obra».[1]

En un texto posterior, en respuesta a una crítica de Joseph Margolis, Goodman dice: «Lo que más entusiasmo y rechazo causó en *Los lenguajes del arte* fue que afirmara que una interpretación con una sola nota falsa no puede considerarse un verdadero ejemplo de la obra en cuestión».[2] Y subraya la importancia de la frase que en *Los lenguajes del arte* sigue al enunciado de la paradoja de la nota falsa:

> Esto no significa que las exigencias que se imponen a nuestro discurso técnico tengan que gobernar nuestra forma cotidiana de hablar. No estoy recomendando que nos neguemos a reconocer que un pianista que se ha saltado una nota no haya interpretado una *Polonaise* de Chopin, como tampoco recomiendo que nos neguemos a llamar pez a la ballena.[3]

Partiré de esta cita para discutir el punto de vista de Goodman.[4]

Goodman opone las exigencias del discurso técnico y las del discurso ordinario. En cierto sentido tiene razón: en el ámbito cotidiano no puede hablarse con la precisión y rigor que caracteriza el discurso puramente teórico. Por otra parte, no necesitamos permiso de Goodman para seguir diciendo, como hacen compositores, intérpretes y melómanos

[1] *Ibid.*, p. 225 [p. 172].

[2] Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianápolis, Hackett, 1979, p. 135.

[3] Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 226 [p. 173].

[4] Véase igualmente la crítica que hace Davies, *Musical Works & Performances*, *op. cit.*, p. 154 ss. Davies señala especialmente (p. 156) que no todas las notas disponen de igual valor en las diferentes piezas musicales (las notas de paso y las bordaduras tienen menor importancia). Por otra parte se considera, indica Davies, que un tema en tonalidad menor recuperado en tonalidad mayor es «el mismo» tema.

desde hace siglos y en todos los estratos musicales, que una obra ha sido interpretada pese a que hayan sonado una o más notas falsas. Pero en otro sentido, la comparación que propone me parece harto discutible. Parodiando a Goodman, no recomendaría que en el ámbito cotidiano se permita a un niño de siete o diez años que diga que una ballena es un pez, puesto que me parecería poco pedagógico. Tal vez Goodman esté pensando en su ilustre compatriota Herman Melville. En *Moby Dick*, efectivamente, el narrador, Ismael, denomina peces a las ballenas: se trata de lenguaje marino. Pero transmitir un error no es nunca recomendable. Si Goodman cree que es erróneo pensar que el intérprete que toca una nota falsa ha interpretado la obra que ha interpretado, entonces no debe permitir la propagación del error.

No creo que lo que distingue el lenguaje técnico del lenguaje ordinario sea, como afirma Goodman, la siempre útil apelación a las diferencias entre los diversos regímenes discursivos. Eso indica más bien la existencia de un problema subyacente. La paradoja de Goodman consiste en decir que una obra cuya interpretación comporte una sola nota falsa en realidad no puede considerarse interpretada en rigor. La explicación de la paradoja es que Goodman concede a la partitura una «función primordial», como es la identificación de la obra. Según esta concepción debe establecerse una relación biunívoca entre los signos gráficos llevados a la partitura y los acontecimientos sonoros generados por el intérprete. Algunos autores considerados «contextualistas», como Jerrold Levinson y Stephen Davies, han criticado la tesis goodmaniana según la cual los signos escritos en la partitura podrían por sí mismos garantizar la identidad transitiva de la obra. Vaya por delante mi acuerdo esencial con esta postura contextualista, pero quisiera destacar que el principio goodmaniano de relación biunívoca entre signos gráficos y acontecimientos sonoros convierte su paradoja en simple tautología. Si la obra no consiste más que en una serie de

acontecimientos sonoros estrictamente correlacionados con el sistema prescriptivo de signos que es una partitura, entonces decir que el intérprete que ha tocado una nota falsa no ha tocado verdaderamente la obra que quería tocar sería como repetir que cuando el intérprete toca una nota que no está escrita en la partitura ha tocado una nota que no está escrita en la partitura. La paradoja repite, diciendo lo mismo de otra forma, que la nota falsa que se ha tocado no estaba escrita en la partitura, lo que viene a ser la propia definición de nota falsa según la acepción popular a la que remite Goodman. Así pues, una nota falsa es una nota falsa. A eso añadiré que el recurso a la paradoja sorites no me parece especialmente impresionante. Pese al escepticismo que suele acompañar a este argumento, es sabido que tres granos de trigo no hacen un montón, pero diez mil sí; también es sabido que no tiene sentido establecer un umbral a partir del cual conforman un montón. Y es igualmente sabido, gracias a ese saber conocido simplemente como «sentido común», que tres notas falsas no bastan para desfigurar la interpretación de una sinfonía construida con decenas de miles de notas, pero que diez mil sí conseguirían desfigurarla.

La inofensiva tautología a la que hemos llegado no ayuda demasiado a avanzar. Y es que toda la argumentación de Goodman, al igual que la de otros adversarios de su paradoja, implica que sabemos en qué consiste una nota falsa. Pero me parece que no conviene darlo por supuesto. Desde luego, soy consciente de dónde quieren ir a parar Goodman y sus adversarios: el pianista ha tocado un si bemol cuando debería haber tocado un la. En un instrumento de teclado la nota falsa es la nota contigua. Es el caso más simple y claro de nota falsa. Pero al margen de este caso elemental, el concepto y materialidad de la nota exacta, y por tanto de la nota falsa, no son tan sencillos de dilucidar.

Quisiera señalar antes que nada que el concepto usual de «nota falsa», al cual se aferra Goodman, en realidad sólo es

aplicable a dos parámetros de la nota: principalmente a la altura y accesoriamente a la duración. Por lo común no se califica de «nota falsa» una nota cuya altura y duración son correctas, pese a que su intensidad no sea apropiada; y, sin embargo, tocar *fortissimo* un sol indicado como *pianissimo* constituye un error musical que, en ciertos casos, puede ser más grave que tocar un la *pianissimo* en lugar del sol *pianissimo* escrito en la partitura. A escala más amplia que la nota aislada, la carencia de ritmo o el error de *tempo* son atentados mucho más graves a la integridad artística y estética de la obra musical que una o dos notas falsas localizadas. Incluso habría que añadir otros parámetros a la lista de posibles «falsedades» capaces de desnaturalizar una obra. Si por ejemplo se cree, como creyó Wagner en ciertos momentos de su vida, que las óperas o dramas musicales wagnerianos sólo «son tales» si se representan sobre el escenario del Festspielhaus de Bayreuth, entonces escuchar *Parsifal* en el Covent Garden, en el Metropolitan o en la Ópera de la Bastilla no es escuchar *Parsifal*.

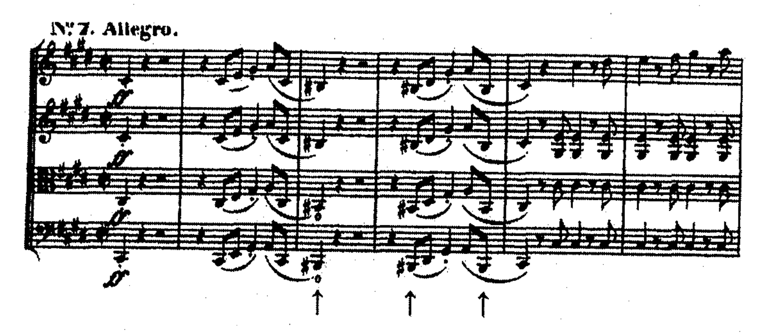
Me gustaría citar diversos casos de «notas falsas» en muy diferentes sentidos. A veces se trata de notas que se tocan pero no están escritas en la partitura, y otras, por el contrario, de notas escritas que sin embargo plantean ciertos problemas de precisión o coherencia. Estos casos nos irán alejando gradualmente de la acepción vulgar empleada por Goodman y de la (estrecha) franja de problemas que toma en consideración.

a) *ornamentos, bajo continuo, «vocalises»*. La música barroca se interpreta de manera diferente a como está escrita. Los ornamentos corren a cargo del intérprete, y el desempeño del bajo continuo concede un gran margen de libertad al instrumentista. Por otra parte, las *vocalises*, en la época del *bel canto*, constituyen igualmente añadidos en ocasiones muy amplios a la notación escrita. Goodman no ignora este asunto y lo cita, pero le resulta difícil integrarlo en su teoría.

b) *«Vibrato», notas sensibles, temperamentos.* El sentido común considera justa aquella nota, cantada o tocada, previamente escrita. En lo que se refiere a instrumentos como el piano o el clavecín, el sentido común no se equivoca: la discontinuidad de las teclas del teclado reproduce biunívocamente la discontinuidad de las notas de la escala cromática en obediencia a las reglas del temperamento igual. Pero si pensamos en los instrumentos de cuerda sin trastes, la cuestión se plantea de manera diferente. En el piano un do y un si sostenido son en puridad la misma nota: es así a causa del temperamento igual, y de hecho es el objetivo buscado por ese temperamento. En el violín la diferencia, por el contrario, se da entre el do, tónica de la escala de do mayor, y el si sostenido, nota sensible de la escala de do sostenido (mayor o menor), que se somete por ello a la atracción del do sostenido; los violinistas tienen tendencia a tocar el si sostenido en posición de nota sensible (por consiguiente, cuando tocan en la tonalidad de do sostenido) un poco más alta que el do natural. O, dicho de otro modo, el mismo si sostenido indicado en la partitura no puede sonar igual en dos interpretaciones rigurosamente idénticas, según el intérprete toque un piano o un violín. Si leemos por ejemplo las conversaciones con el Cuarteto Guarneri publicadas por David Blum con el título *L'Art du quatuor à cordes* descubrimos que los músicos siguen reflexionando en torno a este asunto (hasta dónde llevar la altura de la nota).

Por otra parte, es preciso ocuparse en paralelo de la cuestión subyacente de la escala natural y la escala temperada: tocar un si sostenido como nota sensible un poco más alta que un do como nota tónica equivale a sustraerse de la estricta igualdad de la escala temperada. A este respecto no deja de ser interesante recordar cierta controversia producida a tenor del *Cuarteto n.º 14 en do sostenido menor*, op. 131 de Beethoven. El violonchelo y la viola se ven a veces obligados a tocar, en especial durante el motivo del último movimiento, un si sostenido grave, que es la nota sensible de la esca-

la de do sostenido menor. A fin de obtener este si sostenido grave, ambos instrumentos tocan el do natural suministrado por su cuerda al aire más grave (no hay otro modo de hacerlo). Sin embargo, este do natural es un poco bajo en relación con las prácticas interpretativas habituales de las notas sensibles, razón por la que se reprochó a Beethoven que exigiera a chelistas y violistas tocar sin justeza (en efecto, resulta casi imposible subir ligeramente la altura del sonido que puede ofrecer una cuerda al aire). Por su parte los violines, cuya nota más grave es un sol, pueden tocar este si sostenido una pizca más alto que el do. Aquí tenemos el comienzo del último movimiento. He indicado con flechas verticales tres apariciones de estos si sostenidos problemáticos para violonchelos y violas (anotados en los dos pentagramas de abajo; el pequeño círculo bajo la nota indica que los músicos deben tocar la cuerda de do al aire; se trata de una anotación del editor, ausente en el manuscrito):




En sentido similar, si, como piensan algunos musicólogos, el temperamento adoptado por Bach no hubiera sido el temperamento igual sino una de las muchas versiones posibles de temperamento desigual, Glenn Gould o cualquier otro intérprete que quisiera tocar *El clave bien temperado* al piano (temperamento igual) sólo produciría una sucesión de notas falsas.

Por último, el *vibrato*, tanto en la voz como en los instrumentos que pueden producirlo, resulta un tanto problemáti-

co para el concepto de «nota falsa». Una nota no es un punto, sino un espacio. En el caso del *vibrato*, su amplitud puede superar el semitono sin que el oyente lo perciba como nota falsa. En su ya clásico estudio, Robert Francès proponía llamar «abstracción notal» a esa propiedad del oído de escuchar como una sola nota una serie de acontecimientos sonoros que en realidad se despliegan sobre una ancha franja del *continuum* sonoro.[1]

c) *«Notas falsas» requeridas por el compositor.* Voy a ocuparme ahora de uno de los casos más curiosos y problemáticos. La nota falsa, suele pensarse, es una nota tocada que no se corresponde con la nota escrita. Esta concepción popular da por supuesto que el compositor no puede escribir nunca una nota falsa: la nota escrita, sea cual fuere, es por definición justa. No obstante, puede ocurrir que el compositor escriba notas que han de sonar como «falsas», que deben sorprender e incluso impactar.

Es preciso distinguir entre nota falsa y disonancia; esta necesaria distinción es tanto más delicada por cuanto debe obligatoriamente historiarse y contextualizarse: lo que en determinado contexto se considera una disonancia puede ser una nota falsa en otro. Para no dejar el lenguaje tonal, el más sencillo de analizar de modo sumario, digamos que la principal diferencia reside en que una disonancia se resuelve y una nota falsa no se resuelve (esta diferencia sólo es válida hasta finales del siglo XIX; las disonancias no resueltas abrirían por entonces la vía de la atonalidad). La disonancia pertenece al lenguaje musical, obedece a determinados principios (disonancias preparadas, disonancias no preparadas, resoluciones ordinarias, resoluciones excepcionales, etcétera); la nota falsa es un error gramatical.

Las apoyaturas (*appoggiaturas*) plantean en este punto un problema interesante. Son disonancias pero no en el senti-

[1] Robert Francès, *La Perception de la musique*, París, Vrin, 1984, p. 34.

do armónico habitual del término. La apoyatura se resiste al análisis armónico. ¿Qué es una apoyatura sino una nota deliberadamente falsa, una nota que no es la que debería ser según la lógica melódica y/o armónica de determinado pasaje? La apoyatura es la nota que suena «junto» a la nota justa, y que sólo después la sustituirá. Dicho esto, en cuanto que queda «resuelta» por la nota real, la apoyatura puede entenderse como un caso particular de disonancia.

Asunto más complejo es el del procedimiento, menos habitual que la *appoggiatura*, conocido como *acciaccatura*, es decir, achatamiento o aplastamiento: es un ornamento consistente en tocar *al mismo tiempo* la apoyatura y la nota real, silenciando con mayor o menor rapidez la apoyatura para hacer que resuene sólo la nota real. Este ornamento altamente disonante, casi siempre confiado al buen gusto del intérprete, ofrece un aspecto muy característico de nota falsa.

El aspecto o apariencia de nota falsa que muestran la *appoggiatura* y la *acciaccatura* es enseguida asimilado por el oído. Pero algunos compositores han escrito notas y hasta sucesiones de notas, pasajes enteros, que producen sensación de «falsedad». Es el caso del violín «desafinado» al inicio del segundo movimiento de la *Cuarta sinfonía* de Mahler; o de las «notas falsas» de *Petrushka* de Stravinski. Aquí ya no se produce resolución ni nada semejante: el compositor desea transmitir una impresión de «nota falsa».

Por supuesto, ninguna de estas notas es «falsa» en el sentido de Goodman, en la medida de que están anotadas en la partitura (o de que pertenecen al contexto interpretativo usual de la obra). Con todo, me parece que estas «notas falsas exigidas» suponen un problema para la aparente simplicidad del concepto de «nota falsa».

d) *«Lapsus calami» o error en la inspiración del compositor.* Me gustaría finalmente recordar un caso bien distinto, el de la nota falsa «objetiva» que el compositor, por distracción o error, ha deslizado en su obra. El tema es delicado, y

aún más por cuanto el subjetivismo romántico excluye toda posibilidad de «error» por parte del compositor. Es conocida la feroz ironía con que Berlioz se burlaba de Fétis, quien se permitió corregir lo que consideraba «equivocaciones» y «errores armónicos» en las sinfonías de Beethoven. En esta disputa sin duda uno se pondría inmediatamente de parte de Berlioz, arrojado paladín del genio insultado por un mediocre. En realidad, Fétis era cualquier cosa menos mediocre, aunque ésa no es ahora la cuestión. Y es que ni siquiera la apología romántica del derecho soberano del genio permite excluir por completo la posibilidad objetiva del error, de la nota falsa escrita por el compositor en su partitura. Pueden citarse muchos casos, y entre ellos uno célebre, precisamente en una obra de Beethoven, la *Sonata Hammerklavier.*[1] Se trata de un pasaje en el que habitualmente cabría esperar un la natural y donde aparece un la sostenido, y además muchas veces repetido; como el sostenido aparece en la clave hay que suponer que Beethoven simplemente olvidó incluir un becuadro delante de esos la conflictivos.

A continuación resumo los principales elementos del problema: 1) no disponemos del manuscrito de Beethoven; 2) las ediciones originales vienesas e inglesas no incluyen becuadros en esos la, y por tanto son la sostenidos (puesto que la armadura sugiere un sostenido en el la); 3) sin embargo, el oído y la sensibilidad aguardan con toda lógica un la natural; 4) en consecuencia, son muchas las ediciones que añaden el becuadro ausente en las ediciones originales; 5) la *lectio difficilior* dicta conservar el la sostenido de las ediciones originales y, según los mejores principios filológicos, confiar en ella. A la vista de estos datos Donald Tovey opina que el la sostenido constituye en efecto un error, pero que a Beethoven le hubiera encantado de haber reparado en él, juicio que

[1] Ludwig van Beethoven, *Sonata para piano n.° 29*, op. 106, *Hammerklavier*, final del primer movimiento, edición Peters, p. 522.

suscribe Charles Rosen.[1] En otras palabras, que no tocando la nota que, cabe suponer, fue requerida por el compositor ¡es como el intérprete consigue ser realmente fiel a la obra!

Los casos que acabamos de ver son de lo más dispar: todos ellos resultan ilustrativos no del concepto vulgar de «nota falsa», la nota equivocada o fallida, sino del interrogante que pesa sobre la justeza del sonido. La nota falsa es siempre discrepante. En sentido popular supone una discrepancia entre lo prescrito y lo interpretado; en otras circunstancias supone una discrepancia entre lo escrito y la lógica del desarrollo sonoro. No estoy diciendo que esos cuatro tipos de casos «refuten» a Goodman (en realidad mi análisis se sitúa en un plano muy distinto).

Pero mi razonamiento no ha concluido. Hasta el momento sólo he tratado de la nota falsa en el doble contexto de su producción: ya sea en la interpretación, como error de ejecución (Goodman) o como licencia en relación con lo escrito; o en la composición, entendida como deseo de «sonar mal», de *lapsus calami* o de decisión absurda. Pero puede señalarse otro contexto, el de la recepción. La música no sólo se escribe y se interpreta, también se escucha. Y es que la posibilidad de la nota falsa constituye un dato esencial para el contexto de la recepción. Es habitual durante la escucha de una obra musical interpretada en directo que se produzcan algunas notas falsas (en el sentido corriente); la posibilidad de una nota falsa juega en favor de la frescura de una interpretación musical.

Y digo conscientemente «la posibilidad» de una nota falsa. No estoy afirmando que la nota falsa forme parte del contexto de la recepción, sino que la *posibilidad* de la nota falsa forma parte de ese contexto. Es una de las diferencias exis-

[1] Charles Rosen, *Aux confins du sens*, París, Seuil, 1998, pp. 22-31 [*Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, trad. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2017, pp. 19-24].

tentes entre la música en vivo, en concierto, y la música grabada en estudio. En la música grabada en estudio no hay y no puede haber notas falsas (a menos que, por la razón que sea, el artista y el responsable artístico del sello decidan que permanezca alguna). Al grabar (la interpretación de) una obra en estudio pueden realizarse siete u ocho tomas distintas; entonces se procede a un montaje, se coge el primer compás de la toma n.° 3 y el décimo de la toma n.° 5, y así hasta el final. El resultado, perfecto en el plano sonoro, es una «interpretación» que jamás ha tenido lugar; el riesgo de que se produzca una nota falsa es inexistente. La grabación de estudio priva a la interpretación de la posibilidad de que las notas falsas dejen su huella. Por el contrario, en la música en vivo, el riesgo, la posibilidad de la nota falsa, está siempre presente. Esta posibilidad constituye una estructura *a priori* tanto de la interpretación en directo de la obra como de su escucha.

Tampoco estoy afirmando que los oyentes aguarden maliciosamente a que suene una nota falsa y que disfruten cuando sucede. Pero la posibilidad de la nota falsa genera una tensión específica en la escucha, en especial en las obras de un virtuosismo tan arriesgado como acrobático. La posibilidad de la nota falsa contiene un significado artístico y humano decisivo, y en cierto modo la profundidad de esta posibilidad exige que, en ocasiones, se produzcan notas falsas. La tensión inherente a esta posibilidad desaparecería si en un concierto jamás se escucharan notas falsas. No creo estar defendiendo una simple paradoja al decir que las notas falsas, ciertamente involuntarias, desempeñan un papel artístico positivo, sin duda no para la obra perjudicada, sino para la idea de concierto y de interpretación musical en general.[1] La posibilidad de la nota falsa, de la que dan fe algunas no-

[1] Parafraseando a Leibniz, lo posible realmente posible debe tener como fundamento algo ya existente (*Teodicea*, § 184), y la posibilidad real de la nota falsa debe estar garantizada por algunas notas falsas reales.

tas falsas reales (pero no demasiadas), es señal de estar ante una interpretación genuina y, añadamos también, viva. Siempre se habla de arte vivo, de teatro vivo, de música viva, sin tener suficientemente en cuenta que la estricta rectitud goodmaniana excluye el predicado vital. A la lógica de lo vivo pertenece la posibilidad de la enfermedad; la enfermedad, indicaba Canguilhem, no es lo mismo que una avería; una máquina se avería, no se pone enferma; la enfermedad es una posibilidad inseparable de lo vivo, que no se deja pensar solo en términos de fallo (gozar de buena salud implica poder enfermar, y restablecerse).[1] La interpretación musical tiene vida, y la posibilidad de que se produzca una nota falsa le pertenece esencialmente. Me parece que, a la luz de esta consideración, el punto de vista de Goodman representa una verdadera negación de la idea de interpretación musical. Excluir la nota falsa supone negar la interpretación en cuanto que tal.

Termino esta sección con un relato (auténtico).[2] Sir Simon Rattle dirige la Orquesta Filarmónica de Berlín en una interpretación de la *Quinta sinfonía* de Mahler, que comienza con una fanfarria a cargo del primer trompeta solista. Esa noche el primer trompeta da dos notas falsas, una después de otra; el músico está tocando solo, expuesto a la vista, ante el director y todos sus colegas de la orquesta, y en una sala a rebosar. Todos quedamos estupefactos, paralizados, nadie rechista; llega el *tutti* salvador, la sinfonía discurre hasta el final, con el primer trompeta que ha tocado a la perfección los demás solos que le correspondían. El primer trompeta de

[1] Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, París, Vrin, 1975, especialmente pp. 166-167. [Existe traducción en español: *El conocimiento de la vida*, trad. Felipe Cid, Barcelona, Anagrama, 1976].

[2] Prefiero no citar fecha ni lugar. Hay muchos primeros trompetas solistas titulares en la Orquesta Filarmónica de Berlín, no sé quién tocaba en ese concierto, y poco importa la identidad del músico en cuestión.

la Berliner Philharmoniker es ciertamente un excelente músico que ha debido de ensayar e interpretar centenares de veces esa fanfarria (¿cómo consiguió esa velada superar el horror de tales notas falsas?, ¿cómo fue capaz de seguir tocando aún una hora más?). Pero lo más curioso vino a continuación. Nada más terminar la obra, Rattle atraviesa la orquesta y se planta delante del primer trompeta, lo abraza y le obliga, pese a sus protestas, a levantarse, haciendo que el público y la orquesta le aplauda (a rabiar). El músico enrojece de emoción, ha salvado la situación. No sé si se trata de una lección de ontología; lo que es seguro es que se trata de una lección musical y ética.

## 2. MALESTAR FRENTE A LA ONTOLOGÍA ANALÍTICA

Me gustaría explicar brevemente mi malestar frente a la ontología analítica, teniendo en cuenta: 1) que me siento mucho más próximo al contextualismo de Stephen Davies o de Jerrold Levinson que al notacionalismo de Nelson Goodman; y 2) que estoy en deuda con el pensamiento analítico en cuanto a un enfoque más rico y en parte más riguroso de la filosofía musical.

Mi principal objeción es la siguiente. Para las ontologías de los analíticos, la obra musical parece ser siempre un objeto inerte. Nunca tienen en cuenta—y no por inadvertencia, sino deliberadamente, porque ése no es el objetivo de sus estudios—que la principal función de una interpretación musical es tanto restituir como insuflar vida a una obra (con su velocidad, su densidad, sus contrastes, su ritmo y sus cambios de ritmo, etcétera). En unos conocidos textos Bergson señalaba que nada cambiaría en los cálculos astronómicos si el tiempo pasara dos veces o cien veces más rápido; de ahí concluía que el tiempo físico no es sino una cuarta dimensión

del espacio. Igualmente cabría preguntarse qué cambiaría en algunos razonamientos de ontología analítica de la obra musical si el tiempo pasara dos veces o cien veces más rápido. Desafortunadamente, nada.[1]

La ontología analítica de la obra de arte, y por lo tanto también de la obra musical, se centra principalmente e incluso, en el caso de Goodman, exclusivamente en el tema de la identidad de la obra. Las preguntas son: ¿cómo asegurar que tal interpretación es o bien una instancia o bien una ejecución de cierta obra determinada? ¿Es la *Patética* de Beethoven lo que estoy escuchando o bien se trata de otra pieza? ¿Y si por casualidad otro músico hubiera escrito una partitura punto por punto idéntica a la *Patética*, y si, también por casualidad, al escuchar yo una interpretación de esa partitura milagrosamente idéntica afirmara que he escuchado realmente la *Patética*? La identidad de la obra, ese asunto que tanto preocupa a la filosofía, es aquí de naturaleza judicial, por no decir policial: a la interpretación se le piden los papeles, es decir, la partitura, con el fin de verificar que la ejecución se corresponde exactamente con la descripción que muestra el documento. Esta inquietud es compartida, en mi opinión, por la mayor parte de los especialistas en estética analítica. Sus diferencias sobre la cuestión no son menores, pero son diferencias circunscritas a una esfera de presupuestos comunes.

Jerrold Levinson constituye no obstante una excepción, al menos en parte, al introducir algunos elementos contextua-

[1] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, pp. 86-87 y 144-148 [existe traducción en español: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios, Salamanca, Sígueme, 1999]; *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, pp. 8-10 [existe traducción en español: *La evolución creadora*, en: *Obras escogidas*, trad. José Antonio Míguez, Madrid, Aguilar, 1963]; y *La Pensée et le Mouvant*, París, PUF, 1999, pp. 2-4 [existe traducción en español: *El pensamiento y lo moviente*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013].

les en su definición de la obra musical. En un destacable artículo titulado «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?» distingue, al revés que Goodman, cuatro niveles distintos en una interpretación musical.[1] La interpretación, por pésima que sea, supone: 1) *siempre*, una *ejecución* de la obra, una tentativa más o menos lograda, con o sin notas falsas u otros errores, de ejemplificar la «estructura sonora» de la obra; 2) *a menudo*, un *ejemplo de la simple estructura sonora de la obra*, es decir, una ejemplificación semánticamente correcta de esa estructura sonora, sin notas falsas por lo tanto, ni errores de ritmo, pero sin respetar forzosamente las indicaciones del compositor relativas a los medios interpretativos (supongo que tal sería el caso si se tocara una pieza de Bach con sintetizador); 3) *en ocasiones*, un *ejemplo de la totalidad conformada por la estructura sonora de la obra y por sus medios de ejecución*—caso idéntico al anterior, pero asumiendo aquí que no se interpreta la pieza de Bach al sintetizador sino al clavecín—; 4) *en escasas ocasiones*, un *ejemplo de la obra en sí misma* (y no sólo de su estructura sonora conforme a los recursos interpretativos prescritos), es decir, una interpretación que no sólo es rigurosamente conforme a la estructura sonora y a las instrucciones interpretativas, sino además completamente fiel a las intenciones y deseos del compositor.[2]

La ontología de Levinson es mucho más flexible que la de Goodman y más atenta a la hora de tomar en consideración la complejidad de la experiencia musical real; y a este respecto es más rigurosa. Su tercera objeción a la tesis según la cual la obra musical sería una simple *sound structure* se basa en las prescripciones organológicas relativas a la ejecución de la obra: «La instrumentación de las obras musicales es

[1] Jerrold Levinson, «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», en: *L'Art, la musique et l'histoire*, París, Éditions de l'Éclat, 1998.

[2] Esto es sólo el desarrollo de una sugerencia simplemente esbozada por Levinson, p. 72 de su artículo.

parte integrante de esas obras».[1] Levinson propone un argumento particularmente apropiado cuando escribe:

> Las cualidades estéticas de la *Sonata Hammerklavier* dependen en parte de la cualidad inherente que su estructura sonora impone a las posibilidades sonoras del piano; si no entendemos su estructura sonora en cuanto que producto del piano no percibiremos esa cualidad inherente, y por lo tanto nuestra apreciación de su contenido estético estará alterada. Si los pasajes finales de la *Sonata Hammerklavier* son impresionantes es porque nos parece estar escuchando cómo se resquebraja el piano mientras su teclado se encuentra al borde de la devastación.[2]

La obra musical, pues, es para Levinson «la mezcla o conjunción de una estructura sonora y de una estructura de recursos interpretativos».[3]

Este enfoque resulta mucho más atinado que la mayor parte de las teorías analíticas en mutua competencia. Sin embargo, sigue presa de una concepción judicial de la identidad de las obras musicales. Concepción que cuenta con un efecto paradójico: su reflexión sobre la obra musical no toma nunca en consideración el tiempo. Levinson señala justamente, en una nota adicional, que está criticando la segunda paradoja de Goodman y que es preciso respetar el tiempo indicado por el compositor;[4] pero pese a esa afirmación, que de-

[1] Jerrold Levinson, «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», artículo citado, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 61

[3] *Ibid.*, p. 63.

[4] *Ibid.*, pp. 75-76. En otro extremo del espectro analítico, podría señalarse que un libro tan justamente célebre como *The Aesthetics of Music* de Roger Scruton (Oxford, Oxford University Press, 1999) deja de lado el instrumento; el completo índice del libro ni siquiera cuenta con una entrada dedicada a él. Su breve «Note on Timbre» (pp. 77-78) rechaza explícitamente elevar el timbre al rango de la tríada formada por la melodía, la armonía y el ritmo. Pero añadiría, para ser justos, que el índice de *Qu'est-ce*

muestra simplemente sentido común, sigue sin considerar la temporalidad concreta y singular que se configura en la obra. Decir «qué es» una obra musical sin tener en cuenta el tipo de temporalidad configurado por la música me parece algo decididamente imposible.

A mi juicio, una ontología correcta de la obra musical no puede constituir una ontología del objeto; debería ser más bien una ontología del proceso, debería intentar pintar «no el ser sino el tránsito» para «acomodar la historia al momento», en los términos de Montaigne.[1] Una ontología del proceso se demuestra más apropiada para pensar la nota falsa que una ontología de la identidad (no estoy obsesionado por el tema de la nota falsa, es simplemente el ejemplo más a mano). Una nota falsa es una irregularidad dentro de ese movimiento que es la música, *ars bene movendi*; la nota falsa es fundamentalmente un falso movimiento. Puede ser un falso movimiento que afecte a la interpretación, lo que se entiende habitualmente como nota falsa; puede ser también un falso movimiento dentro de la propia obra, como las «notas falsas» requeridas por Stravinski y Mahler. Y por último puede ser el correlato de un interrogante, como cuando uno se pregunta ante lo que está escrito: «¿Qué es esto? ¿Cómo entender este pasaje?».

En mi opinión, constituye un absurdo esencial pretender elaborar una ontología de la obra musical a partir del concepto de «identidad». Pues descartar tal concepto no nos condena al cambio radical o al nihilismo. Suscribo por entero lo que Roger Pouivet denomina «estabilidad ontológica» de la obra musical.[2] No hay contradicción si se sostiene al mismo tiempo que: 1) la obra musical es en sí misma un pro-

*qu'une œuvre musicale?*, de Roman Ingarden (París, Christian Bourgois, 1989), tampoco incluye la entrada «Instrumento».

[1] Montaigne, *Essais*, III, 2, *op. cit.*, p. 805 [p. 1202].

[2] Pouivet, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 199.

ceso; y 2) presenta cierta estabilidad ontológica. Fijémonos en la *Sonata para violín y piano* de Janáček (1921). Decir que esta pieza presenta estabilidad ontológica implica tres consecuencias: que la sonoridad, tensión y estilo específicos de la música de Janáček son harto reconocibles; que no puede hacerse cualquier cosa con la partitura que escribió; que se pueden discutir las interpretaciones propuestas. El tiempo interno de una obra musical es un proceso; pero la obra musical concebida como una totalidad (como una totalidad temporal), inmersa en el mucho más vasto tiempo externo, es desde luego «estable». Justamente porque el tiempo interno de la obra no se disuelve en el tiempo externo, la obra no se disuelve en sus contextos (de producción y recepción).

Resumamos. La música es, por su propio movimiento, una alteración; en cierto modo, la obra jamás es idéntica a sí misma. Lo que en *L'Altération musicale* he denominado «Alteración III» (es decir, el conjunto de interpretaciones marcadas por el gusto de los intérpretes y por la evolución histórica) supone una continuidad y no una ruptura con la «Alteración II» (la lógica interna de la obra musical entendida como proceso y temporalidad). Dicho llanamente: que una obra musical sea objeto de diferentes interpretaciones, que en ocasiones pueden transgredir determinadas prescripciones de la partitura, no es un accidente sobrevenido desde el exterior sino la continuidad de un proceso que la define en gran medida. Al no ser nunca la obra idéntica a sí misma, no resulta razonable plantear la cuestión de su interpretación en términos de identidad. Así pues, no estamos abocados a las consecuencias relativistas y absurdas que predica la paradoja sorites de Goodman. Es lo que a continuación trataré de demostrar.

## 3. INSUFICIENCIA DE LOS TRES PARÁMETROS TRADICIONALES

### *La tríada clásica: melodía, armonía y ritmo*

La tesis clásica indica que tres parámetros, y sólo tres, bastan para definir una obra musical: la melodía, la armonía y el ritmo. Esta concepción parece en la actualidad obsoleta a juicio de numerosos músicos y filósofos, aunque todavía goce de vigencia: Roger Scruton, por ejemplo, la suscribe en *The Aesthetics of Music.*[1]

Pero seamos justos: los parámetros «melodía, armonía y ritmo» posibilitan la identificación de la obra. En una transcripción para piano, la *Quinta sinfonía* de Beethoven resulta reconocible gracias a esos parámetros. Las modificaciones introducidas por la transcripción (timbre, intensidad, ataques, etcétera) no impiden reconocer la obra, estudiarla (hasta cierto punto) y disfrutar de su interpretación en forma de transcripción. De otro modo no se entendería el extraordinario fervor que suscitaron las transcripciones en las épocas clásica y romántica, ni el hecho de que ilustres músicos, como Liszt (el caso más sorprendente), dedicaran tanto tiempo y energía a transcribir sus propias obras y las de otros compositores.[2]

El argumento se basa enteramente en la idea de reconocimiento: la obra se capta en su esencialidad desde el momen-

[1] Scruton, *The Aesthetics of Music*, *op. cit.*, cap. II («Tone»). Los musicólogos contemporáneos ya no se sirven de estos conceptos; en la actualidad distinguen cuatro parámetros sonoros: altura, duración (incluyendo sus aspectos rítmicos), intensidad y timbre.

[2] Acerca del tema de las transcripciones, véase Sève, *L'Altération musicale*, *op. cit.*, pp. 182-184; Jacques Drillon, *Liszt transcripteur*, Arlés, Actes Sud, 1986; Szendy (ed.), *La Transcription musical aujourd'hui*, *op. cit.*; y Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, París, Gallimard, 1993, III, «Improvisation en hommage à Stravinski» [existe traducción en español: Milan Kundera, *Los testamentos traicionados*, trad. Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 1994].

to en que es reconocida, es decir, desde el momento en que se la puede nombrar: «Es la *Quinta sinfonía*». Pero cabría preguntarse si, subrepticiamente, tal tesis no hace sino reproducir la autoconciencia que la música tiene de sí misma desde las épocas clásica y romántica. Los tratados clásicos de teoría musical hablaban especialmente de melodía, armonía y ritmo; fueron los primeros rasgos musicales definidos y teorizados. Motivo de debates, de disertaciones, de artículos en los diccionarios, durante mucho tiempo constituyeron el principal objeto de estudio en los conservatorios, sobre todo la armonía. Más que una reflexión filosófica o musicológica (científica), creo que la teoría de los tres parámetros identificativos, promovidos al rango de características ontológicas de la obra, es un reflejo de la teoría nativa de la música occidental en cierto momento de su historia.

### *Límites de la tesis clásica*

Esta tesis tiene en efecto sus límites, pese a su arraigo en el corpus de las producciones barroca, clásica y romántica. No se aviene demasiado bien con otros tipos de música, en concreto con la música culta de los siglos XX y XXI (la «música contemporánea») ni con las obras extraeuropeas.

Los tres parámetros son a la vez excesivos e insuficientes. Si el asunto consiste en reconocer una obra, en el sentido de «ponerle nombre», uno de esos criterios puede ser suficiente. Silbar el *Himno a la alegría* basta de hecho para hacer reconocible la obra, en el sentido limitado de «reconocible». En otros casos sólo se necesita un ritmo característico (las cuatro primeras notas de la *Quinta sinfonía*) para identificar la pieza, y a veces es suficiente una simple sucesión armónica.[1]

[1] Mi maestro Pierre Doury sostenía en sus clases en la *Schola Cantorum* que a menudo un simple toque rítmico basta para identificar una obra;

La mayor parte de ocasiones con dos criterios hay de sobra. Estamos en el reino de la contingencia: sólo puede reconocerse lo que se conoce, y lo que se conoce de cierta forma. Un acorde «del *Tristán*» basta para que ciertos oídos, no todos, identifiquen la ópera de Wagner. Para reconocer una obra no siempre se precisan los tres parámetros; y, según la cultura y el oído de cada individuo, ni siquiera siete u ocho parámetros resultarían suficientes en algunos casos.[1]

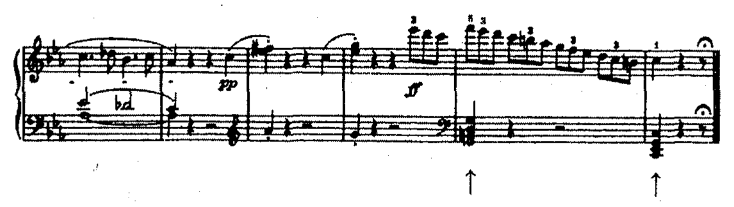
Pero si de lo que se trata no es tanto de reconocer una obra como de darle existencia mediante una viva interpretación entonces los tres parámetros tradicionales no bastan. En primer lugar, conviene observar que no en todas las obras tienen la misma importancia. La melodía de la mayor parte de las sonatas de Scarlatti es difícil de advertir. En este caso es necesario privilegiar el ritmo y la armonía como elementos pertinentes. Y además debe añadirse que alguno de estos parámetros puede ser sustituido por otros al margen de la tríada. El parámetro «clavecín» forma parte esencial de la sustancia musical de las sonatas de Scarlatti, que pierden mucho cuando se interpretan al piano (a diferencia de las piezas de Bach). Los ataques, el carácter «ruidista» de la recargada ornamentación, la velocidad que permite el clavecín y su sonoridad seca e inexpresiva son elementos mucho más significativos en Scarlatti que lo que se pretende identificar como «melodía» o «motivo». En otras composiciones lo más importante será la organización de las masas sonoras. Ya me he referido al «Hostias» del *Réquiem* de Berlioz: tres flautas mantienen un acorde situado cuatro octavas por encima de los ocho trombones tocando al unísono; las cuatro octavas intermedias son vacías y silenciosas. Esta extraordinaria disposición genera efectos

para ello daba numerosos ejemplos, especialmente extraídos de Berlioz.

[1] Señalaré como recordatorio que hay innumerables formas musicales que ignoran por completo la armonía y cualquier tipo de polifonía (todas las músicas de la Antigüedad y de la primera Edad Media).

prodigiosos (las flautas parecen producir los sonidos armónicos de los trombones, atravesando el imponente silencio), que no pueden adscribirse a ninguno de los tres parámetros clásicos y sin los cuales la pieza pierde todo su sentido. También aquí la melodía se revela ausente. Y suele olvidarse que son muchas las piezas que carecen de lo que comúnmente se denomina «melodía», sin tener que recurrir a los repertorios de los siglos XX y XXI: por ejemplo, el *Preludio n.º 1* de Chopin.

Veamos el último compás de la *Sonata para piano* op. 13 de Beethoven, conocida como *Patética*:




La teoría clásica no puede rendir cuenta de lo más fundamental que se revela a la escucha, a saber, el sonido compacto generado por esos conglomerados sonoros que son los dos acordes de dominante (sol) y tónica (do menor), que he marcado con flechas. Esta disposición en masas, reunidas en bloque sobre el registro grave del teclado, suele describirse como torpe y desequilibrada en las clases de composición. Los parámetros sonoros y musicales más apropiados en este caso no tienen demasiada relación con la tríada clásica.

Recordemos que no se trata sólo de reconocer la obra sino de determinar lo que constituye su esencia y fuerza musical. Está claro que, si bien el timbre y las demás cualidades del instrumento desempeñan un papel definitivo en la realidad musical de la obra, el timbre, por sí solo, no permitirá nunca reconocer una obra. Un violinista toca una sola nota: el timbre del violín posibilita eventualmente al oído experimentado distinguir si se trata de una sonoridad barroca o romántica; pero, por supuesto, no permite saber si el violinista tiene en mente a Corelli, Vivaldi, Bach o Telemann.

## *El descubrimiento del timbre, del instrumento y del sonido*

Muy pronto, los músicos advirtieron el carácter demasiado estricto de la tríada «melodía, armonía y ritmo», pero hubo que esperar a Berlioz para que esa impresión fuera explícita y públicamente expresada y teorizada. El compositor marcó época al convertir el timbre en el «cuarto poder de la música» gracias a su *Tratado de instrumentación* de 1844. En virtud de ese gesto inaugural aunque incompleto, confirmó y desestabilizó la supremacía de los tres primeros «poderes». Sin embargo, la brecha se había abierto, y la reflexión de muchos músicos y musicólogos, entre los cuales destacan André Souris, Hugues Dufourt y Jean-Claude Risset, la ensanchó aún más.[1]

El descubrimiento del timbre implica el del instrumento, por más que la aportación musical del instrumento esté lejos de circunscribirse al timbre: es preciso tomar en consideración muchos otros parámetros del sonido musical y del sonido instrumental. Teóricos como André Boucourechliev y Pierre Schaeffer han sido particularmente innovadores a este respecto.[2] Boucourechliev habla constantemente de dis-

[1] André Souris, *La Lyre à double tranchant*, Bruselas, Mardaga, 2000. Esta recopilación recoge el conjunto de artículos publicados en la antigua selección *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruselas-París, Éditions de l'Université libre de Bruxelles et du CNRS, 1976, así como otros escritos. Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, París, Christian Bourgois, 1991. Jean-Claude Risset, «Le timbre», *Les Savoirs musicaux*, vol. II de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *op. cit.*, 2004.

[2] El tema del poder del instrumento aparece continuamente en los escritos de André Boucourechliev, en especial en *Beethoven* (1963), París, Seuil, 1994. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*; véase la espléndida exposición propuesta por Chion, *Guide des objets sonores*, *op. cit.* Pese al título del libro de Schaeffer, su estudio está consagrado al sonido en general (y no sólo al sonido musical).

persión, de registro, de masa, de ataque, de velocidad, de dinámica, de intensidad, de grupo sonoro. Conceptos elaborados a medida de las obras que trata de describir y analizar. Estos nuevos parámetros hacen referencia implícita al instrumento. Schaeffer acuña una teoría de gran alcance, cuya complejidad la hace difícil de resumir. Los conceptos fundamentales de «masa» (tónica, compleja, variable) y «mantenimiento» (continuo, iterativo, impulsivo) se combinan en nueve casos sonoros elementales. Una de las consecuencias de esta teoría es que reduce a cero el concepto de «timbre», considerado una amalgama inconsistente de datos heterogéneos. Pensar más allá del timbre no implica en principio olvidar el instrumento. Pero es un hecho que Schaeffer y sus discípulos (en especial Michel Chion) no se interesan demasiado por el instrumento, refiriéndose al mismo de manera general y temática.[1] Los procedimientos de digitalización del sonido han conducido desde entonces a analizarlo desde parámetros diferentes a los de Schaeffer; pero estas investigaciones (llevadas a cabo sobre todo en el IRCAM) nos alejan aún más del instrumento.

## 4. EL INSTRUMENTO Y LA OBRA: DE LA MUSICOLOGÍA A LA ONTOLOGÍA

Mi intención es pasar de la cuestión musicológica de la relación, factual e histórica, entre determinadas obras y determinados instrumentos a la cuestión filosófica de la función del instrumento musical en relación con la obra musical en cuanto que tal. Ambos temas resultan inseparables. Es preferible, en todo caso, reunirlos que enfrentarlos.

[1] Resulta sorprendente que en su libro *Le son*, ya citado, Chion apenas hable de instrumentos.

## *La cuestión musicológica de determinar el mejor instrumento*

Musicológicamente, la función del instrumento en la obra musical se despliega en un espectro continuo, cuyos extremos son por un lado una indiferencia casi absoluta de la obra por el instrumento que la interpretará y, por el otro, la fusión total de la obra (o de un elemento de la obra) con su instrumento. A continuación esbozo los casos más significativos:

- Indiferencia relativa de la obra por el instrumento: ciertas obras, en especial de la Edad Media y del Barroco, parecen escritas para cualquier instrumento;[1] si se trata de un «alto» se optará, según la ocasión, por el oboe, el violín, la flauta dulce o la flauta travesera; a menudo los músicos se servían de los instrumentos que tenían más a mano. Con todo, la indiferencia de la obra hacia el instrumento que la interpretará no es absoluta: el *ambitus* de la parte en cuestión, en especial la nota más grave utilizada, sugiere espontáneamente el uso de ciertos instrumentos y excluye otros; pero esta limitación puede eludirse mediante el empleo de la transposición.[2] Aun así, esa indiferencia no llega hasta el punto de considerar equivalentes una trompeta y un violín: el estilo de la pieza sugiere, si no un instrumento concreto, sí al menos el grupo más adecuado de instrumentos.

- Plasticidad organológica y transcripción: la legitimidad

[1] Digo «parecen escritas» porque la ausencia de una indicación organológica precisa no implica necesariamente que al compositor le sea indiferente su elección. Los hábitos y las tradiciones, «evidencias» que ahora se desconocen, podían prescribir los instrumentos precisos con la misma claridad que las indicaciones explícitas de las partituras modernas.

[2] Quiero decir que al cambiar de tonalidad, tocando por ejemplo una tercera más alta, puede esquivarse la limitación impuesta por la nota más grave del instrumento de que se dispone (si dispongo de una flauta dulce en fa, cuya nota más grave es por tanto un fa, y la partitura desciende hasta mi bemol, basta con trasponer el conjunto de la pieza un tono más alto, si los demás músicos están de acuerdo, para que la flauta en fa pueda tocarla).

de las transcripciones (homenajes más que apropiaciones) se basa en la relativa plasticidad organológica de la obra. De este modo, Bach puede reescribir en forma de concierto para cuatro clavecines el concierto para cuatro violines de Vivaldi. El gesto de Beethoven al reescribir para piano su propio concierto para violín tiene un significado muy diferente; como diferente es el significado de las innumerables transcripciones sinfónicas u operísticas realizadas por Liszt. El acto de transcribir obedece a una lógica que va mucho más allá de la indiferencia de la obra hacia el instrumento, que no siempre puede darse por hecha. Pero este acto presupone al menos que algo de la obra subsiste al margen de esa operación de «trans-instrumentación», de transubstanciación organológica.

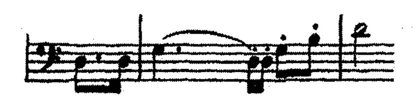
- El caso de las «obras abstractas»: *El clave bien temperado* de Bach, ¿se compuso para el clavecín, el virginal, la espineta o, quizá incluso, el órgano? Cada candidato cuenta con sus defensores. Y, sin embargo, no es posible hablar de «indiferencia» hacia el instrumento: Bach escribe para el «clave» (*das Klavier*), y para un clave «bien temperado» (*wohltemperiert*).[1] Este clave, al margen del instrumento de que se trate, evidencia en la obra un aspecto pedagógico, incluso militante. En cuanto a *El arte de la fuga* es un ejemplo inmejorable de obra puramente abstracta, y tal vez sea la única obra en la historia de la música culta cuya ontología carece por completo de cualquier especificación organológica. No obstante, no deja de tener sentido preguntarse para qué «instrumentos implícitos», existentes o no en época de Bach, o quizá inexistentes en la nuestra, fue compuesta la obra. Ciertas instrumentaciones románticas y/o fastidiosamente didácticas son contrarias al sentido musical de tan exigente composición. A pesar de ser inexpresiva desde un punto de vista organoló-

[1] Saber si este «buen temperamento» debe identificarse con el «temperamento igual» ya es otra cuestión; mi opinión es que Bach, en efecto, estaba pensando en el temperamento igual, pero no puedo demostrarlo.

gico, no está libre de algunas referencias instrumentales. Y es que en una obra caracterizada por una total indiferencia frente al instrumento, éste sólo podría considerarse un mediador invisible, situado literalmente al margen de la obra. No creo que tal caso exista. En el otro extremo del espectro que estoy esbozando, la mayor parte de las obras han sido escritas, a partir de la época clásica, para un instrumento en concreto, y no pueden, a riesgo de «traicionar» su espíritu, interpretarse con otro (estas traiciones, incluidas en lo que he denominado «Alteración III», pueden tener un alto sentido artístico según las pautas estéticas contemporáneas, pero eso es otro asunto). Una pieza escrita para arpa no está concebida para tocarse al piano. Hay que considerar el carácter decididamente pianístico o violinístico de determinada obra compuesta para piano o violín. Incluso la propia sustancia sonora de la obra parece asimilarse a las posibilidades propias del instrumento para el que ha sido destinada. Posibilidades, recordemos, que desbordan con mucho su timbre.

Éste es en particular el caso de los *Leitmotivs* de Wagner.[1] Me serviré de dos ejemplos extraídos de *El anillo del nibelungo*; los motivos «del oro» y «de Loge» (o «del fuego») son inseparables, en el primer caso, de las trompas y los metales, y en el segundo, de los violines y las cuerdas.

He aquí el llamado motivo «del oro»:
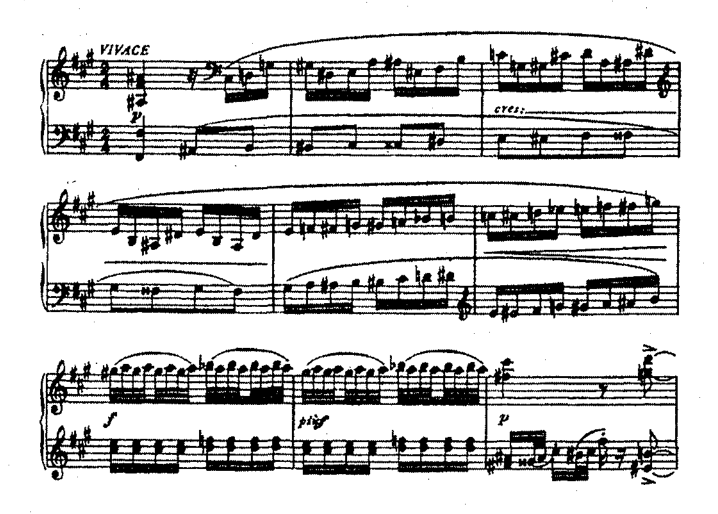


El motivo del oro consiste en un clásico toque de trompa, perfectamente adaptado al instrumento. Aunque el timbre metálico de la trompa pueda sugerir alguna similitud lejana con el oro, está claro que el motivo no muestra un vínculo intrínseco con él. Por el contrario, el motivo del fuego sí tiene

[1] Denominados por el compositor *Grundthemen*.

carácter descriptivo: los trazos rápidos de los instrumentos de cuerda imitan no el sonido del fuego, sino su dinamismo y viveza, su resplandor. El motivo del fuego no puede correr a cargo de los metales, y el motivo del oro perdería su esencia si lo interpretaran las cuerdas.

Veamos a continuación el motivo llamado «de Loge» o «del fuego» en una reducción (simplificada) para piano. En el *Anillo* el motivo es interpretado por las violas y los violonchelos, lo que contribuye a conferirle su color algo sombrío y su densidad musical (de vez en cuando es retomado por los violines):




La absoluta complementariedad entre obra e instrumento resulta particularmente sorprendente cuando el compositor explora registros inusuales: mencionemos el solo de fagot que abre *La consagración de la primavera* de Stravinski o el solo de contrabajo en el tercer movimiento de *Sinfonía n.º 1* de Mahler. En ambos casos, ya citados, el instrumento toca en un registro sobreagudo muy dificultoso, y el sonido, casi inédito, parece como si le fuera arrancado a la fuerza al instrumento. La obra se amalgama con el instrumento requerido. La indicación organológica puede, por otra parte, pa-

sar de lo específico a lo concreto, y cabría imaginar, pues no es impensable el caso, a un compositor exigiendo un instrumento particularmente bien identificado, como un fagot, por ejemplo, construido por tal luthier en tal año.

Por su parte, André Boucourechliev insiste en la estrecha relación existente entre la evolución de la factura del piano a comienzos del siglo XIX y la escritura pianística de Beethoven:

> Son esos *Hammerklaviere* «último modelo», surgidos en cierta medida por exigencia del compositor, de los cuales Beethoven explota todas sus posibilidades en sus nuevas sonatas. A su vez, los nuevos instrumentos estimularían su imaginación: el gran piano Broadwood que le fue entregado a Beethoven hacia la época del opus 106, de una sonoridad todavía más poderosa, no es ajeno a la fulgurante escritura pianística de esa composición.[1]

El instrumento pasa a ser aquí, indiscutiblemente, parte constitutiva de la obra, al mismo nivel que la melodía, la armonía, el ritmo y otros parámetros.

- Se impone una observación final. La elección del instrumento puede manifestarse de dos modos distintos en la partitura. El primero es el más visible: el compositor escribe en la portada el nombre del instrumento requerido. El segundo es casi invisible: algunas instrucciones expresadas en la partitura sólo pueden referirse a un instrumento determinado (y bastarían para identificarlo si por alguna razón su nombre no fuera explícitamente indicado). Algunas notas sólo pueden tocarlas ciertos instrumentos. Un *pizzicato*, por ejemplo, sólo puede realizarse con un instrumento de cuerda. Recordemos el movimiento lento del *Cuarteto n.º 9* de Beethoven: el espectacular *pizzicato* inicial del violonchelo no puede tocarse de forma adecuada al piano, al trombón o al fagot. El elemento melódico (o más bien temático) inclu-

[1] Boucourechliev, *Beethoven*, *op. cit.*, pp. 83-84 de la reed. de 1994.

ye en sí mismo una referencia al único instrumento con que puede interpretarse.[1]

### *La cuestión filosófica de la función del instrumento*

Desde una perspectiva filosófica, la cuestión que se plantea está relacionada con el estatuto de la obra musical. Al margen de que el instrumento sea o no prescrito por el compositor, la obra sólo puede interpretarse, existir plenamente, por la mediación de instrumentos e instrumentistas cuya interpretación no puede ser prescrita o regida por el compositor. Interpretar es llevar a la práctica la obra.[2] ¿«Llevar a la práctica la obra» significa realizar sensiblemente una obra que estaría ya completa en la serie de signos que constituye una partitura? ¿O significa transmutar en obra un conjunto de indicaciones que no merecerían el nombre de obra a menos de ser efectivamente cumplidas, es decir, ejecutadas? En mi opinión, la respuesta adecuada es la segunda. La partitura no puede entenderse desde el modelo de «lo posible» leibniziano, que no se modifica en absoluto con su realización. Interpretar es algo muy distinto a realizar.[3] El juego instrumental (pero también la interpretación vocal) es un recordatorio constante de que la música no tiene tanto que ver con el ser como con el devenir. La partitura sólo «es» un sistema de signos cuando yace en el

[1] La afirmación no es del todo exacta: un contrabajo podría igualmente producir ese *pizzicato* con la misma altura.

[2] *Mettre en œuvre*, que significa 'poner en práctica' algo, en este caso la propia obra. (*N. del T.*).

[3] Utilizo este término en el sentido de Leibniz (hacer pasar de lo posible a lo real, operación que según el filósofo no modifica en nada el contenido de lo posible en cuestión; véase *De Rerum originatione radicali*, en: *Opuscula philosophica selecta*, ed. Paul Schrecker, París, Vrin, 1966, donde utiliza ese verbo *realisare* que él mismo considera un barbarismo, «*ut barbare sed significanter dicamus*», p. 90), y no en el sentido de la música barroca (realizar un bajo continuo).

cajón de las partituras, cuando no funciona como partitura. Cuando funciona como partitura aparece de inmediato investida por los instrumentos que la interpretan, por las voces que la cantan, siendo sus signos gráficos a la vez respetados (en la medida de lo posible) y superados (siempre).

Contra esta obligatoriedad de la ejecución efectiva se objeta a menudo que los músicos profesionales escuchan la obra, incluyendo sus colores instrumentales, mediante su simple lectura. Pero esta capacidad de escucha es aprendida, y si un músico no hubiera oído jamás una trompa no podría oír esa sonoridad simplemente leyendo una partitura. Kant señalaba que la regla de madera y el compás de metal utilizados en geometría son reglas y compases puramente intelectuales, los cuales constituyen *a priori* «los modos de representación más simples de la imaginación, que ningún instrumento puede igualar».[1] En este caso podría decirse, por el contrario, que esos instrumentos intelectuales escuchados por el músico al leer una partitura son los instrumentos de madera y metal que ha escuchado previamente con sus oídos para poder después escucharlos de forma puramente intelectual, sin los oídos. Y podría añadirse que ninguna escucha intelectual «puede rivalizar» con la escucha acústica.

## 5. SUSTITUCIONES DE INSTRUMENTOS

Una cuestión ya clásica para la ontología de las obras musicales es saber si cuando se interpreta una obra con un instrumento diferente al prescrito por el compositor sigue siendo «la misma» obra. Se trata, ciertamente, de una de las cuestiones

[1] Emmanuel Kant, «Première introduction», en: *Critique de la faculté de juger*, París, Flammarion, 1995, p. 90, nota (de Kant) [*Primera introducción a la crítica del juicio*, trad. José Luis Zalabardo, Madrid, Antonio Machado, 2011, p. 24].

más importantes de cuantas puedan plantearse. No expondré todas las fórmulas en la actualidad sometidas a debate, propuestas, muchas de ellas, por la estética analítica. En este punto prefiero plantear y dar respuesta al problema por mi cuenta.

## *Sustitución de instrumentos y alteración*

La cuestión del cambio de instrumentos no tiene nada de abstracto, se trata de una práctica musical de lo más habitual. A veces se sustituye un instrumento por otro porque no está disponible el inicialmente elegido: de este modo Berlioz decidió, con ocasión de un concierto, que se tocara la parte de arpa con un piano.[1] Pero a menudo los cambios tienen que ver más bien con cierta idea de juego, de exploración sonora, de ensayo, de sensación de que «esto sonaría mejor» o, al menos, «sonaría diferente» con un instrumento en lugar de otro. He llamado «Alteración III» a los rastros que en la obra han dejado las distintas interpretaciones y la evolución de la sensibilidad. La «Alteración III», como he explicado, se sitúa en continuidad con la «Alteración II», el proceso inmanente de la propia obra. Sustituir un instrumento por otro no es una intervención que pueda no dejar rastro en la obra. Sin duda, contradice «la voluntad del compositor», pero se hace de un modo que, en algunos aspectos, constituye una posible prolongación de ese juego de fuerzas que viene a ser la obra musical.

Por otra parte, sería preciso historizar el concepto de «voluntad del compositor». Una vez más, la figura de Berlioz supone un giro decisivo en la historia del voluntarismo musical. Su incesante lucha para que se respetaran al pie de la letra las indicaciones de Beethoven en la interpretación de sus sinfonías, y su decisión de dirigir él mismo sus obras para asegurarse de que se cumpliera su voluntad, son hechos que no

[1] Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. II, p. 73.

sólo hablan de una época y de un temperamento «romántico», sino que explican también la aparición de un nuevo criterio ontológico: la voluntad del compositor como elemento definitorio e identificativo de la obra musical.[1] La elevación de la voluntad al rango de criterio tiende a separar la Alteración III de la Alteración II, a encerrar la obra en la partitura y a sacralizar su reclusión.[2]

Propongo reflexionar sobre el cambio de instrumentos a partir del concepto de «sustitución».

### *¿Son posibles las sustituciones de instrumentos «salvo opere»?*

Leibniz definió la igualdad de dos cantidades matemáticas estableciendo la posibilidad de cambiar una por otra *salva veritate*: si 2 + 2 = 4, puedo cambiar 4 por 2 + 2, quedando también a la inversa la verdad de la proposición a salvo. A partir de este modelo propongo definir la equivalencia de dos parámetros musicales cuando es posible sustituirlos uno por otro *salvo opere*, «quedando la obra a salvo». No todas las intervenciones realizadas en una obra, lo que se identifica con la Alteración III, deben entenderse como sustituciones. Modificar una nota con una floritura, añadir *vocalises* o transformar un ritmo no son sustituciones. Por el contrario, reemplazar un arpa por un piano sí es una sustitución. También una transposición (cantar en fa un *lied* escrito en re) se entiende como sustitución, al igual que la sustitución de voces (una soprano cantando un *lied* escrito originalmente para un tenor).

[1] *Ibid.*, vol. I, pp. 293-299.

[2] No hay que confundir el interés romántico por «la voluntad del compositor» con la búsqueda de autenticidad en la interpretación de la música antigua. El voluntarismo y el historicismo son cosas diferentes, por más que ambos tengan como objetivo defender la obra de los azares de la historia del gusto y del capricho de los intérpretes.

Pueden distinguirse dos tipos opuestos de sustitución: la sustitución que deja la obra intacta (*salvo opere*) y la que transforma hasta tal punto la obra que no es posible decir que se trata de la misma. Entre ambos polos se descubren casos intermedios de todo tipo.

Diré unas palabras sobre las sustituciones de tonalidad (transposiciones) y las sustituciones de voz. La subida del diapasón desde el siglo XVIII causaría, de hecho, sustituciones de tonalidad en las obras barrocas y clásicas. Ya Berlioz lamentaba este aumento del diapasón, cuya responsabilidad atribuía a los constructores de instrumentos de viento, empeñados en hacer las sonoridades de sus instrumentos más brillantes.[1] El diapasón ha pasado de 404 Hz (en la 3) a comienzos del siglo XVIII a los 440 Hz actuales, tras haber subido hasta 458 Hz en 1858. Esta fluctuación entre 404 Hz y 458 Hz se corresponde en líneas generales con un tono: lo que significa que una obra de Rameau escrita en re mayor (a 404 Hz), pero tocada con un instrumento afinado a 458 Hz, se está tocando en realidad en mi mayor. A estas sustituciones involuntarias hay que añadir las sustituciones voluntarias de tonalidad. Para considerar que modifican la identidad de la obra sería necesario que cada tonalidad tuviera un «color» específico: esto era cierto en la época de las escalas no temperadas o desigualmente temperadas, pero no lo es en la era del temperamento igual. Las sustituciones vocales plantean otro problema. Muchas de las piezas vocales para cantante solista abren la posibilidad de optar entre una voz masculina y una voz femenina; por extensión, solía considerarse que se respetaba la obra interpretada por una voz diferente a la prevista (la sustitución vocal conlleva normalmente la sustitución de tonalidad).

[1] Hector Berlioz, «Le diapason», en: *À travers chants*, París, Gründ, 1971, pp. 307-317. Véase también Emile Lipp, «Le problème du diapason», *Bulletin du G.A.M.*, n.° 3, 1964.

El asunto de la sustitución de instrumentos se plantea únicamente cuando el compositor prescribe un instrumento o cuando existen razones para pensar que en el contexto histórico del compositor se impone la elección de cierto instrumento. Su sustitución contempla una infinidad de posibilidades: reemplazar una flauta dulce por una travesera supone un cambio menor en comparación con un clarinete, sobre todo si la obra ha sido compuesta en una época en la que éste todavía no existía; reemplazarla por una tuba resulta impensable, a menos que sea por diversión o por juego postmoderno. ¿Las sustituciones «razonables» (un violín en lugar de una flauta dulce) se producen *salvo opere*? No puede responderse con un sí o un no a esta pregunta, demasiado general. Sería necesario precisar los datos del problema: de qué obra se trata, por qué motivo, en qué contexto. Pero a mi juicio no hay razón para pensar que todas las sustituciones instrumentales transforman la identidad de la obra; lo cual no se contradice con mi convicción de que el instrumento prescrito forma parte de la definición de la obra. Toda sustitución instrumental resulta *a priori* sospechosa, pero en cuanto que prejuicio debe superarse y reconocerse que a veces existen buenas razones para efectuar una sustitución. Añadiré que pueden producirse sustituciones de ámbito local extremadamente breves: en un cuarteto de cuerda puede ocurrir que el segundo violín y la viola (quiero decir, los músicos que tocan el segundo violín y la viola) intercambien brevemente sus partes, no sin ciertos escrúpulos y discusiones previas; y también puede suceder que un director de orquesta imponga determinada sustitución localizada y provisional entre dos atriles o dos instrumentos.[1] En tal caso deben considerarse sustituciones dobles, puesto que los músicos intercambian sus partes (el violonchelo tocará las notas confiadas a la viola mientras ésta tocará las de aquél). Los músicos entienden

[1] Ejemplos en Blum, *L'Art du quatuor à cordes*, *op. cit.*, pp. 128-134.

que estas sustituciones se realizan *salvo opere*: se permite desobedecer la fidelidad literal a la partitura con el fin de «servir mejor a la obra».

El debate nos conduce a una concepción más sutil de la ontología de la obra: la concepción de una «ontología de círculos concéntricos».[1] En mi opinión hay que renunciar a buscar si se cumplen o no las condiciones de una única forma posible de ser de la obra musical. Nos encontramos en un terreno donde se pasa gradualmente de una a otra cualidad, de uno a otro círculo (más pequeño y limitado el uno, o más amplio y abarcador el otro).

## 6. UNA ONTOLOGÍA DE CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Propongo entender la existencia de la obra musical en términos de intensidad. Una obra musical existe con mayor o menor plenitud, con mayor o menor intensidad, según el modo en que se ejecuta. No se trata de un principio estético banal (que una interpretación sea mejor que otra), sino de un verdadero principio artístico y ontológico (una obra musical puede existir de manera más o menos plena e intensa, según sus condiciones interpretativas, y es posible imaginar su estado óptimo de existencia).

La transcripción supone un estado intermedio entre la partitura y la interpretación (toda transcripción es una partitura que interpreta una obra anotada en otra partitura). Viene a ser, pues, un buen punto de observación para la cuestión que nos ocupa.[2] ¿La *Sinfonía Pastoral* de Beethoven queda a salvo en la transcripción para piano escrita por Liszt? Sí,

[1] Mi agradecimiento a Sébastien Morgan por esta expresión.

[2] La propia transcripción debe ser tocada; pero no me ocuparé ahora de este doble problema.

pero de una manera menos intensa que cuando la interpreta una orquesta. No puede decirse que «es la *Sinfonía Pastoral*» ni que «no es la *Sinfonía Pastoral*»; lo es, en el sentido de que cierto número de sus propiedades (entre las más significativas, la melodía, la armonía y el ritmo de la teoría clásica) están presentes; no lo es, en el sentido de que cierto número de sus propiedades (no sólo los efectos de timbre, de masa, de densidad, de voluminosidad sonora, de ataque, de organización, sino también determinados matices melódico-temáticos, armónicos y rítmicos que sólo puede producir un instrumento concreto) no están presentes o están presentes en menor medida. Puede ser, por otra parte, que dicha partitura resulte en ciertos aspectos más interesante o sea mejor «presentificadora» que la versión orquestal: algunas líneas, algunas simetrías o disimetrías, por ejemplo, pueden hacerse más claramente patentes a la escucha.

Pasemos de la transcripción a la ejecución de la partitura original. Hay que diferenciar entre dos criterios heterogéneos a la hora de evaluar una interpretación. El primero es su corrección (el respeto a la partitura, en un sentido a la vez más flexible y riguroso que en la concepción de Goodman). Punto sobre el cual, en principio, pueden llegar a un acuerdo los individuos considerados competentes. El segundo es lo logrado de la interpretación. Aun siendo estético, este criterio no tiene por qué estar condenado al subjetivismo ni al relativismo, ni remitirse al discurso de la crítica musical; es, sin duda, un punto sobre el cual el acuerdo de los individuos competentes no tiene prácticamente oportunidad de producirse, aunque sólo sea porque la idea de «competencia» resulta aquí inadecuada. Los criterios de «correcto» y «logrado» son heterogéneos, pero no autónomos. Se admite que una interpretación puede ser correcta sin ser lograda (una interpretación fría, académica, desangelada, etcétera). Y muchos consideran que una interpretación debe ser correcta (condición necesaria pero no suficiente) para

ser lograda; estoy, hasta cierto punto, de acuerdo. Mi extenso razonamiento sobre la nota falsa ha establecido, creo, que una interpretación que incluya alguna nota falsa puede estar mucho más lograda que otra carente de ellas. Aunque la corrección (respecto a la partitura) pueda considerarse un aspecto de lo «logrado» no constituye nunca el único criterio, ni el fundamental, ni siquiera constituye siempre un criterio indispensable.

La obra musical sólo existe plenamente en su ejecución, en su sonoridad efectiva. La obra es una «estructura sonora», por decirlo así. Sólo su sonoridad efectiva (que posee únicamente cuando es tocada) le confiere su propia temporalidad. El modo en que es interpretada determina la cualidad de su sonoridad y de la temporalidad a la que está ligada. Por eso la obra musical es una estructura sonora que debe ser realizada o efectuada según ciertos recursos interpretativos (vocales e instrumentales) prescritos por el compositor, y que sólo está completa gracias a una interpretación a la vez correcta (desde el doble punto de vista del respeto a la partitura y del respeto a las prescripciones relativas a los recursos interpretativos) y lograda. Una interpretación que no esté lograda es una interpretación que no alcanza a generar, «desde la categoría de lo sonoro», las «diferencias» que conforman la obra musical.

Mi tesis podría por lo tanto expresarse así: *la obra musical es ese conjunto integrado por la partitura y por su ejecución, a la vez «correcta» y «lograda»*. Intentaré seguidamente aclarar del modo más preciso posible el contenido de esta tesis. Incluye dos elementos muy diferentes:

1. Para que la obra musical exista plenamente, su interpretación debe ser correcta.

2. Para que la obra musical exista plenamente, su interpretación debe ser lograda.[1]

[1] Prefiero ser acusado de redundancia que de poca claridad, por lo que

El predicado «correcta» es un predicado objetivo; puede demostrarse la corrección de una interpretación tanto desde una perspectiva goodmaniana (conformidad con la notación) como contextualista (los cuatro niveles de Levinson). Como he señalado, desde mi punto de vista la perspectiva contextualista es la única defendible. El predicado «lograda» no puede considerarse objetivo: no puede demostrarse que una interpretación sea lograda; lo cual no significa que sea un predicado subjetivo, y aún menos arbitrario. Podría aprobarse mi tesis incluso pese a no estar de acuerdo, ya sea sobre a) la concepción de lo que es lo «logrado»; o sobre b) el sentido de buscar un acuerdo sobre lo que es lo «logrado». Puede considerarse que lo «logrado» es una variable (un valor indeterminado) y aceptar que una obra musical completa se define en virtud de dos constantes (la partitura y la conformidad de la ejecución con la partitura) y una variable (lo logrado). Mostrarse en completo desacuerdo con el contenido de esta variable no impediría aceptar que forma parte de la definición. Este punto me parece importante para no confundir dos problemas diferentes.

En *La relación estética* (el segundo volumen de *La obra de arte*) Gérard Genette sostiene un subjetivismo radical: lo que en nuestras discusiones estéticas corrientes o especializadas tomamos por «valoraciones» (que implican un criterio) no son en realidad sino «apreciaciones» subjetivas (que no lo implican).[1] El concepto de «interpretación lograda» parece derrumbarse bajo los embates de esa crítica subjetiva radical. Sin embargo, creo que cualquier partidario del sub-

---

subrayaré: no estoy hablando de obra musical lograda, sino de ejecución lograda de una obra musical (puede darse el caso de una interpretación lograda de una obra musical fallida; aunque una interpretación excepcional puede salvar una pieza mediocre).

[1] Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, París, Seuil, vol. II, *La Relation esthétique*, 1997. [Existe traducción en español: *La obra de arte*, vol. II: *La relación estética*, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Lumen, 1999].

jetivismo aceptará que, en rigor, una obra musical completa es la que ofrece una interpretación «lograda», pese a que tal concepto esté condenado, a su juicio, a permanecer vacío de contenido, y la búsqueda de criterios de valoración, a proseguir sin éxito. Por mi parte, soy contrario a este subjetivismo radical. Creo que incluso en el campo de la estética es posible establecer juicios basados en razones, sin que ello nos aboque a emitir apreciaciones meramente personales. Es posible expresar valoraciones potencialmente convincentes para los demás. Un razonamiento o un argumento no constituyen una prueba, pero tampoco son afirmaciones gratuitas surgidas del puro subjetivismo. Pero desarrollar este punto supondría abrir ahora un largo debate.

Mi tesis implica por otra parte que el criterio de logro pueda a veces primar sobre el criterio de corrección. Entiendo, desde luego, que se considere poco probable esta posibilidad, y que se haga de la corrección la condición *sine qua non* de lo logrado. Mis reflexiones sobre la nota falsa me llevan, con todo, a pensar que una interpretación donde se produzcan uno o dos errores puede ser musicalmente más lograda, más satisfactoria, que otra sin ninguna nota falsa (ni ningún error de ritmo, de *tempo*, etcétera) pero desprovista de viveza y alma. Quizá suscite rechazo la idea de que un elemento determinante del juicio estético (lo logrado) interfiera en una concepción de la obra musical que debería incumbir sólo a la filosofía del arte. Pero no estamos ante un sistema binario, como el propuesto por Goodman (la obra es o no es interpretada), sino ante un sistema continuo (la obra está mejor o peor interpretada). La obra estará mejor interpretada cuando un mayor número de sus propiedades estén presentes en su ejecución. Algunas de esas propiedades son objetivas (las que aparecen consignadas en la partitura, incluyendo las indicaciones no notacionales), otras pertenecen al juicio estético. La obra se considera plenamente interpretada cuando todas sus propiedades están presentes en la interpretación. El ideal artístico estaría repre-

sentado por una obra interpretada sin ninguna nota falsa (corrección) y con todas las propiedades acústicas, musicales y expresivas que quepa imaginar (logro). En alguna ocasión es posible disfrutar de una interpretación cercana a este ideal.

El ideal puede imaginarse como el centro de una serie de círculos concéntricos que poco a poco se irían alejando de él y que progresivamente irían perdiendo alguna propiedad de la obra. Al contrario que los círculos del *Infierno* de Dante, la perfección se sitúa en el centro (en *La Divina Comedia* el centro lo ocupa Lucifer). Alrededor de ese centro de perfección musical, idea reguladora a la cual la experiencia accede en muy contadas ocasiones, hay una serie de círculos correspondientes a las distintas propiedades (anotadas y no anotadas) de una obra concreta. El círculo más exterior y superficial proporciona de la obra un *resumen*, un esquema o extracto sin vitalidad ni veracidad: es lo que queda, para servirnos de un ejemplo extremo, de la *Sinfonía n.º 40 en sol menor* de Mozart cuando se utilizan sus primeros compases como tono de móvil. Ciertamente no puede decirse que «es la *Sinfonía n.º 40*», pero tampoco puede decirse que ese tono carezca de toda relación con la obra, cuyo recuerdo inevitablemente evoca en nuestra sensibilidad, y de cuyo motivo particularmente característico se sirve. Entre ese centro de intensidad y ese círculo más exterior, donde la música se diluye (el círculo del Infierno musical, que sería el de los tonos para móviles) hay tantos círculos como propiedades de la obra realizadas por la interpretación. Algunos de esos círculos intermedios pueden ser realmente interesantes por sí mismos, pese a no ofrecer todas las cualidades de la obra. Estoy pensando en las transcripciones antes citadas (Bach, Beethoven, Liszt); pero también en las versiones aligeradas, como la transcripción (inacabada) para orquesta de cámara efectuada por Schönberg de *La canción de la tierra* de su maestro Gustav Mahler: desde luego, se escucha la obra de Mahler, pero tamizada por el oído de Schönberg. La pérdi-

da de algunas propiedades puede servir para dar mayor relieve o intensidad a otras.

Las que se tienen por propiedades más importantes cambian de una época a otra, de uno a otro compositor, de una obra a otra. En la mayor parte de las obras escritas a partir del Renacimiento se encuentran, en orden y proporción muy variables, los siguientes elementos (recordemos, anotados y no anotados): los temas y motivos, el ritmo, la armonía y/o la polifonía, los instrumentos y las voces, la emisión de las notas, las masas y densidades, los ataques, la dinámica, el *tempo* y sus modificaciones, el volumen sonoro y sus modificaciones, sin olvidar las eventuales indicaciones de tiempo y lugar en caso de tratarse de lo que he llamado música de acción.[1]

Dentro de esta lista (abierta) de las propiedades de las obras en general hay que distinguir la lista de las cualidades de determinada obra en particular. Algunas de esas propiedades son artísticas, pues dependen de una buena comprensión de las reglas artísticas: para tocar una fuga es preciso articular claramente los diferentes tratamientos del tema, lo que constituye una necesidad artística propia de esas «estructuras sonoras» que son las fugas; otras propiedades son estéticas y deben someterse a juicio: determinar si tal pasaje de Mahler es irónico, melancólico o pintoresco puede ser un tema de discusión nada frívolo o gratuito, y del que puede depender el logro de una interpretación y, por lo tanto, la plena existencia de una sinfonía o un *lied*.

## 7. EL INSTRUMENTO EN LA OBRA

El instrumento desempeña un papel decisivo en esta ontología de la obra musical, y ello en dos sentidos: en cuanto que instrumento prescrito y en cuanto que función.

[1] Martin Kaltenecker, en *La Rumeur des batailles*, París, Fayard, 2000,

En cuanto que prescrito de modo más o menos preciso, el instrumento forma parte de la lista de propiedades de la obra. Esta idea, que parece algo extraña, se demuestra sin embargo cierta. Casi podría decirse que el instrumento constituye una super-cualidad de la obra, en el sentido de que está al frente de un conjunto complejo de propiedades musicales, cuya lista ya ha sido expuesta (timbre, intensidad, capacidad de articulación y de proyección espacial, velocidad, sonidos ligados o contrastados, tipos de ataque, relaciones de afinidad más o menos sugestivas con los demás instrumentos). Todas las obras conceden alguna importancia a la elección instrumental. La elección instrumental se sitúa muy cerca del centro en el caso de *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, algo más lejos en el de *El clave bien temperado* y mucho más lejos en el de *L'Orfeo* de Monteverdi. Lo relevante no es ahora la corrección: aunque diversas instrumentaciones diferentes sean correctas si nos referimos a *L'Orfeo*, sólo una lo es en el caso de *Le Marteau sans maître* (la prevista por el autor). La cuestión aquí es saber lo que se pierde o se gana, desde el punto de vista de la intensidad existencial de la obra, sustituyendo algunos instrumentos por otros: se pierde menos, desde un punto de vista organológico, en *L'Orfeo* que en *Le Marteau.* Se pierde menos en la transcripción para cuerda de una fuga de *El clave bien temperado* que en uno de los *Estudios* de Ligeti.[1] Los círculos de la obra llegan hasta el infinito y su análisis íntegro resulta imposible (sin duda, es posible imaginar degradaciones aún peores que la de convertirla en tono de móvil).

Pero el instrumento no es un ítem más en la lista de cualidades de la obra. Pues sólo gracias al instrumento pueden

---

ha analizado minuciosamente el papel de lo «cuantitativo en la música».

[1] Estoy pensando en la transcripción para trío de cuerda realizada por Mozart a partir de la hermosa fuga en mi bemol menor del primer libro de *El clave bien temperado* de Bach.

existir el resto de las propiedades (el ritmo, la masa, los ataques, la armonía, etcétera). En cuanto que instrumento prescrito, es uno de los elementos de la lista; pero en cuanto mero instrumento, es la condición para que tal lista adquiera sentido (esta fórmula se limita a repetir, con otras palabras, que la música sólo existe en cuanto que condición organológica). La obra se realiza mediante una interpretación efectiva con voces e instrumentos. El instrumento musical es necesario para la existencia actual de la obra musical, en el sentido aristotélico del término *actual*: existencia en acto, existencia cumplida. Ahora bien, y ello no resulta menos aristotélico, tal existencia en acto es movimiento, y no un final donde el movimiento quedara abolido al encontrar su terminación. La organología debe convertirse en un elemento, en el elemento central, de la ontología musical.

El instrumento, condición para la plena existencia de la obra, debería precederla. ¿Es así? Desde un punto de vista material, sin duda, el instrumento es anterior a la obra que lo prescribe (en general, el compositor escribe para instrumentos disponibles). El instrumento es un elemento esencial de la imaginación creadora y de la labor del músico. Puede decirse que, aunque el compositor escriba la partitura con su pluma o bolígrafo, es con el instrumento con lo que escribe y piensa su obra. El instrumento musical no es sólo un instrumento para la interpretación de la obra, es también, previamente, el instrumento de concepción de esa misma obra. Es de los instrumentos y de las voces, con los instrumentos y con las voces, de donde surge el pensamiento del compositor, al igual que, como decía Hegel, es de las palabras de donde surge el pensar.

Y, sin embargo, en ciertos aspectos el instrumento a veces parece ser producto de la obra que interpreta o que, previamente, ha permitido escribir. Es lo que sugiere el provocador comentario de Stravinski antes citado: «Los instrumentos no son nada en sí mismos; es el repertorio que interpretan el que

los crea. La mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían antes de que Schönberg pensara en ellas de manera absolutamente original en su *Serenade*».[1] ¿Que la mandolina y la guitarra no existían antes de Schönberg? Resulta de lo más sorprendente. Jacques Dewitte lo explica así:

> Si aceptamos el punto esencial de ese taxativo comentario sobre la mandolina y la guitarra, hay que renunciar a la idea de un «instrumento en sí», existente con anterioridad a su utilización en una obra. Pues la obra, en cuanto que acontecimiento inventivo y creativo, sería la que proporciona existencia al instrumento. Casi podría hablarse de un «existencialismo del instrumento»: su existencia precede a su esencia, siendo además una existencia «en situación». No obstante, es difícil tomarse este comentario al pie de la letra. ¿Que el instrumento no es, citando a Stravinski, «nada en sí mismo» (o «nada en sí»)? Si éste fuera el caso podría deducirse de inmediato que la inventiva creadora no tiene más fin que ella misma, sin otro objeto, sin confrontación con ningún dato previo. No cabe pensar que fuera ésa la intención del compositor, quien siempre manifestó el mayor interés por la personalidad de cada instrumento a fin de sacarle partido. Su reflexión implica por el contrario una reconsideración de las posibilidades propias de los instrumentos, y una llamada a honrar la dimensión artesanal de la obra musical.[2]

Toda obra musical marcadamente inventiva interroga y reinventa, en alguna medida, los instrumentos de los que se sirve; pero estos instrumentos, como destaca Dewitte, pue-

[1] Ígor Stravinski y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1958, p. 114. [Existe traducción en español: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Madrid, Alianza, 1991]. *Serenade op. 24* de Schönberg data de 1920. Fue compuesta a partir de un poema de Petrarca, para los siguientes efectivos: barítono, clarinete, clarinete bajo, violín, viola, violonchelo, mandolina y guitarra.

[2] Jacques Dewitte, «L'invention instrumentale», artículo citado, punto número 9. Merecería la pena citar y comentar aquí todo el texto.

den oponer una fuerte resistencia (la resistencia de lo real) a la imaginación y a los deseos del compositor. Por el hecho de ampliar su repertorio y/o, en ocasiones, su técnica o posibilidades interpretativas, la obra modifica (relativa o fundamentalmente) su identidad. Hemos visto cómo Luciano Berio modifica la identidad del arpa (en *Sequenza II*, así como en el primero de los *Chemins*). De esa forma la obra crea sus instrumentos, al igual que el uso poético del lenguaje puede «reanimar» las palabras de la tribu. O también, siguiendo la metáfora existencialista de Dewitte: no se nace guitarra, se deviene guitarra (y no con poco esfuerzo). Una obra para guitarra de cierta originalidad hace surgir una guitarra inexistente hasta el momento. Más arriba he diferenciado entre los dos cuerpos del instrumento; del cuerpo acústico de la guitarra, que desde luego existía antes de Schönberg, pueden surgir muchos cuerpos musicales distintos, entre ellos el que confiere vida a *Serenade* y al que *Serenade* confiere vida.

La ontología de la obra y la del instrumento son por lo tanto ontologías cruzadas, o más bien ontologías conjuntas. El instrumento sólo alcanza su plenitud cuando participa en la obra, y la obra sólo alcanza su plenitud cuando es interpretada.

## 8. UNAS PALABRAS DE CÉZANNE

La ontología del instrumento en la obra se despliega como doble ontología. El instrumento hace existir plenamente la obra, pero la obra hace existir el instrumento con toda su riqueza acústica y musical. No quisiera abusar de un vocabulario demasiado rebuscado, pero se produce una suerte de doble donación de ser entre el instrumento y la obra que interpreta. Si se prefiere un vocabulario más directo, habría que decir: el instrumento otorga a la obra su posibilidad, la obra otorga al instrumento su posibilidad. Gracias al instrumen-

to (o al conjunto de instrumentos) la obra encuentra su plena realidad sonora y musical; pero gracias a la obra, a su originalidad, a su potencia musical, a su inventiva instrumental, el instrumento puede desplegar de la mejor manera posible sus potencialidades y, a veces, explorar otras insospechadas (al menos algunas, pues ninguna obra es capaz de explotar por completo un instrumento). Hay obras que conducen el instrumento a una de sus cimas, obras que el intérprete sólo puede abordar tardíamente, cuando se presiente lo suficientemente preparado para rendirle justicia: por ejemplo, las *Variaciones Goldberg* para clavecín de Bach o la *Sonata Hammerklavier* para piano de Beethoven. Andreas Staier o Gustav Leonhardt, tocando en lo mejor de sus carreras las *Variaciones Goldberg*, o Maurizio Pollini, interpretando en las mismas condiciones la *Hammerklavier*, son buenos ejemplos de la doble intensidad de la obra y del instrumento, fusionados por un tiempo: el tiempo de la obra. Logros como éstos no son escasos, y se descubren en cualquier estilo musical (no nos dejemos engañar por mi tendencia a citar ejemplos del ámbito clásico): se dan en la música culta de aquí y de todas partes, en las músicas populares, en el jazz, en las músicas llamadas tradicionales, donde sea que alguien coge un instrumento y lo hace sonar, cantar, vibrar, tintinear o retumbar. Al lector que me haya seguido hasta aquí le corresponde completar este capítulo, y este libro, con los ejemplos que conozca.

Terminaré recordando unas célebres palabras de Paul Cézanne: «El dibujo y el color ya no son algo distinto; a medida que se va pintando, se dibuja; cuanto más se armoniza el color, tanto más se va precisando el dibujo... Cuando el color alcanza su punto de máxima riqueza, la forma se encuentra en su plenitud».[1] A lo que yo añadiría: cuando el instrumen-

[1] Palabras citadas y comentadas por Maurice Merleau-Ponty, «Le dou-

to alcanza su punto de máxima riqueza, la obra se encuentra en su plenitud; pero también: cuando la obra alcanza su punto de máxima riqueza, el instrumento se encuentra en su plenitud. Lo que he denominado condición organológica de la música es igualmente una condición ontológica. Y lo contrario también es cierto: existe una condición operal del instrumento (¿qué sería un instrumento si nadie lo tocara?) que supone igualmente una condición ontológica. La obra existe a condición del instrumento, y el instrumento existe a condición de la obra; y en este punto final de mi reflexión concedo el sentido más amplio al concepto de «obra», que tanto puede ser: obra escrita (que se completa al ser interpretada), improvisación a partir de un tema, improvisación libre, interpretación de piezas musicales «escritas» en la memoria colectiva y en los hábitos culturales, exploraciones y experimentaciones sonoras e incluso momentos de aprendizaje (escalas, ejercicios y estudios). Allá donde alguien tome un instrumento y, con intención de tocar buena música, lo haga sonar, el instrumento forma parte de la obra y la obra forma parte del instrumento.

---

te de Cézanne», en: *Sens et Non-Sens*, París, Nagel, 1966, p. 26 [*La duda de Cézanne*, trad. Narcís Comadira, Barcelona, Península, 1977, p. 41].

# CONCLUSIÓN

El violinista azul de Chagall parece estar flotando entre el cielo y la tierra, absorto en su música, absorto en su violín. Allá donde Rafael representaba a santa Cecilia abandonando el espacio de la música humana para abrazar el de la música divina, Chagall muestra a un músico plenamente humano, escuchando su instrumento, hechizando a las aves como en las viejas leyendas. El instrumento debe representarse «al vuelo», por decirlo así, cuando está sonando, pues sólo entonces puede considerarse plenamente un instrumento musical. Pensar el instrumento musical supone captarlo al vuelo, pensarlo cuando participa en la obra.

La filosofía del instrumento se topa con dos obstáculos: el almacén de instrumentos y la música grabada (tanto uno como otra alejan al instrumento de la obra). La música grabada ofrece a la escucha no los instrumentos, sino los sonidos producidos por los instrumentos en un pasado más o menos lejano (toda grabación ofrece al oído una música acabada de tocar, una música tocada tiempo atrás). La escucha acusmática, aunque sólo sea en un concierto, tiende a reproducir esa escucha desinstrumentalizada de la música. El almacén de instrumentos o el museo, por su parte, ofrecen a la mirada instrumentos inertes, hermosos objetos silenciosos. En el almacén del tío Leverkühn que describe Thomas Mann, los instrumentos yacen «en cajas cuyo exterior, como los ataúdes de las momias, reflejaba la forma de lo que llevaban dentro»,[1] como cuerpos mecánicos a la espera del mago que les devolverá la vida. Por una parte, una música sin instrumentos; por otra, unos instrumentos sin música. Este doble obstáculo lo

[1] Mann, *Doktor Faustus*, *op. cit.*, cap. VII, p. 49.

ilustra admirablemente *Violín*, de Christian Marclay (1988): un violín envuelto como una momia por una cinta magnetofónica desenrollada y todavía fijada a la bovina; es un violín intocable, pues está momificado; es un violín intocado, pues lo han silenciado las grabaciones que le han apartado de los sonidos y de la música que antaño brotaran de él.

Por supuesto, sería absurdo criticar los almacenes y museos de instrumentos o los sistemas de grabación y reproducción musical, y espero que el lector no me atribuya semejante idea. Lo que quiero decir, simplemente, es que tanto el almacén como la grabación suponen dos escollos para la reflexión filosófica sobre los instrumentos musicales. Lo que hay que hacer es pensar el instrumento desde su efectividad musical.

El significado del instrumento pasa por darle vida a la música. En ese sentido el instrumento es un ser relacional: existe en virtud de los sonidos y de la música que produce, no por sí mismo. Pero esta relación no es provisional ni relativa, como en general lo son las relaciones instrumentales o utilitarias; se trata de una relación absoluta. Como he repetido más de una vez, el uso de un instrumento es coextensivo al despliegue de la obra musical, al igual que el despliegue de la obra musical es coextensivo al uso de los instrumentos. La metáfora vital me parece aquí ineludible: ¿no se habla habitualmente de música *en vivo*? El instrumento cobra vida sólo cuando está tocando, la música cobra vida sólo cuando es realmente tocada, en un aquí y ahora efectivo y no simulado. La paradoja de la música grabada, y no soy desde luego el primero en señalarlo, es que imita el presente más vivo de la música sin realizarlo. En la grabación un tiempo concreto, «estructurado desde la categoría de lo sonoro», nos es ofrecido como si fuera presente por más que, pese a ser presente cuando se grabó, ya no lo es. La posibilidad de la nota falsa le es denegada, como le es denegada cualquier posibilidad de incidente organológico y, más generalmente, la posibilidad de algu-

na sorpresa, buena o mala. Para ser plenamente ella misma, la música debe asumir la fragilidad de lo vivo.

Se produce por lo tanto aquí un bucle, puesto que la música parece al mismo tiempo dar vida al instrumento y recibirla de él, como simétricamente el instrumento parece al mismo tiempo dar vida a la música y recibirla de él. Cuando escribo «el instrumento» debe entenderse, qué duda cabe, el instrumento en cuanto que realmente tocado por un instrumentista, debe entenderse como acoplamiento del cuerpo musical del instrumento y del cuerpo musical del instrumentista. Lo que he intentado es explorar filosóficamente los meandros de este bucle, tan singular a mi juicio con respecto a las demás artes. Por el camino he propuesto algunas ideas, que admiten discusión: la condición organológica de la música, la potencia temporalizadora del instrumento, su triple dimensión de archiescritura, norma y anzuelo, la diferencia y articulación entre los dos cuerpos del instrumento y los dos cuerpos del instrumentista, el vínculo entre notación y organología, el paradójico valor estético de la nota falsa, ese uso de los instrumentos que constituye siempre también una forma de «presentación estética» o la doble ontología cruzada, mediante círculos concéntricos, del instrumento y de la obra musical. Cada una de estas ideas singulariza la música, y no ciertamente para concederle un valor paradigmático respecto a las demás artes. La singularidad de la música, único arte que se sirve de instrumentos, puede ayudar a iluminar por contraste el uso y función de útiles, accesorios, máquinas y demás herramientas técnicas empleadas por las demás artes.

En una frase algo oscura, aunque célebre, Georges Canguilhem señalaba: «El pensamiento de lo viviente debe asir de lo viviente la idea de lo viviente», comentándola después así: «Sospechamos que, para hacer matemáticas, nos bastaría con ser ángeles, pero para hacer biología, incluso con la ayuda de la inteligencia, tenemos a veces la necesidad de sen-

tirnos animales».[1] A pesar de los pintores y de los escultores que han plasmado tantos ángeles y tantos animales tocando laúdes, arpas y trompetas, el instrumentista no es ni un ángel ni un animal, es un hombre. De su experiencia de lo viviente, y no de su inteligencia, es de donde el biólogo extrae la idea de lo viviente. De una relación viva con los instrumentos, mediante la interpretación y/o la escucha, el filósofo es capaz de extraer su idea del instrumento.

Y lo que finalmente descubre es que el instrumento musical no es un instrumento, un objeto técnico manejado por el cuerpo humano y separado de él. Ciertamente es un medio, e incluso un medio material que produce efectos materiales (vibraciones en el aire). Pero en cuanto que instrumento *musical* se integra por un lado en el cuerpo del músico y, por otro, en la música que toca y que no existe independientemente de él. No existiría música si ambos cuerpos, el del instrumento y el del músico, no pugnaran y tocaran juntos con el fin de alumbrarla, con el fin de darle vida.

[1] Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 13.

# AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a André Albert, Lucile Charliac, Dimitri El Murr, Florent Guénard, Hervé Lacombe, Marianne Massin, Sébastien Morgan, Élisabeth Sahuc y Francis Wolff tanto sus lecturas del manuscrito como sus consejos. Asimismo, el presente trabajo se ha beneficiado del apoyo de la Université Lille 3 y del laboratorio «Savoirs, Textes, Langage» (UMR 8163), así como de las discusiones mantenidas en los últimos años con alumnos, colegas y amigos. No puedo nombrar a todos los músicos, fabricantes de instrumentos y luthiers con los que he tenido la fortuna de conversar, en especial gracias al Institut Technologique Européen des Métiers de la Musique de Mans y a Nathalie Guilbaud, de la Ópera de París. Este libro, por supuesto, sería muy diferente sin todo cuanto me han enseñado. Quisiera especialmente dar las gracias a Nassim El Kabli, que ha acompañado la gestación de este libro y a su autor. Para terminar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a los editores español y francés, y en especial a Javier Palacio Tauste, sobre quien ha recaído la ardua tarea de traducir el presente libro.

# BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS Y ARTÍCULOS

ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique* (1962), trad. Vincent Barras y Carlo Russi, Ginebra, Contrechamps, 1994. [Existe traducción en español: *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*, trad. Gabriel Menéndez, Madrid, Akal, 2009].

ARISTÓTELES, *Les Politiques*, VIII, caps. V a VII, trad. Pierre Pellegrin, París, Flammarion, «GF», 1993. [Existe traducción en español: *Política*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Tecnos, 2004].

AUBERT, Laurent, *Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents*, Ginebra-Ivrea, Musée d'ethnographie de Genève-Priuli & Verlucca, 1999.

BAINES, Anthony, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

BARTÓK, Béla, «La musique mécanique» (1937), *Instruments*, Cahiers de l'IRCAM, n.° 7, París, L'Harmattan, 1995. [Existe traducción en español: «Música mecanizada», en: *Escritos sobre música popular*, trad. Roberto V. Raschella, Ciudad de México-Madrid, Siglo XXI, 1997].

BERLIOZ, Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844), París, Henry Lemoine & Cie, 1902. [Existe traducción en español: *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, trad. Óscar Camps y Soler, Madrid, Manuel Minuesa, 1860].

BLACKING, John, *Le Sens musical* (1973), trad. Éric y Marika Blondel, París, Minuit, 1980. [Existe traducción en español: *¿Hay música en el hombre?*, trad. Francisco Cruces, Madrid, Alianza, 2006].

BLUM, David, *L'Art du quatuor à cordes. Conversations avec le Quatuor Guarneri*, trad. Marie-Stella y Alain Pâris, Arlés, Actes Sud, 1991.

BOISSIÈRE, Anne, «André Schaeffner et les origines corporelles

de l'instrument de musique», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 11 de mayo de 2011, <http://methodos.revues.org/2481>.

BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique, passion d'artistes*, Ginebra, Skira, 1991.

BOUCOURECHLIEV, André, *Le Langage musical*, París, Fayard, 1993.

BRICOUT, Romain, «Les interfaces musicales: la question des "instruments" aphones», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 11 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2493>.

BRUNEAU, Philippe, y Jean-Yves Planchet, «Musique et archéologie musicale», *RAMAGE*, n.° 10, 1992.

CADOZ, Claude, «Musique, geste, technologie», en: Hugues Genevois y Raphaël de Vivo (eds.), *Les Nouveaux Gestes de la musique*, Marsella, Éditions Parenthèses, 1999, pp. 47-92.

CASTELLENGO, Michèle, «*Á l'écoute de nouveaux "sons anciens": variations autour de la notion d'authenticité sonore*», 2010, <http://www.citedelamusique.fr/francais/musee/recherche/utopia.aspx>.

CHAIGNE, Antoine, y Jean Kergomard, *Acoustique des instruments de musique*, París, Belin, 2008.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, París, CNRS Éditions, 2006.

—, «Classer les instruments de musique. Entreprise rationaliste ou pensée symbolique?», en: *Prétentaine*, Université Montpellier III, n.° 22, octubre de 2007, pp. 191-215.

—, «"Jouer", "sonner", "toucher". Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical», *Cahiers d'ethnomusicologie*, n.° 14, 2011, pp. 111-123, <http://ethnomusicologie.revues.org/108>.

CHION, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, París, Buchet-Chastel, 1995.

—, *Le Son*, París, Armand Colin, 2004, pp. 161-195. [Existe traducción en español: *El sonido*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 1999].

DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue*, trad. Martin Kaltenecker, Ginebra, Contrechamps, 1997. [Existe traducción en español: *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce Benito, Barcelona, Idea Books, 1999].

DAVENSON, Henri [Henri-Irénée Marrou], *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942.
DAVIES, Stephen, *Musical Works & Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
—, «Ontology of Art», en: Jerrold Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
DESJACQUES, Alain, «La matière et le son: considérations ethnomusicologiques sur les classifications instrumentales», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2508>.
DEWITTE, Jacques, «L'invention instrumentale», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2518>.
DIETERLEN, Germaine, y Marcel Griaule, «La harpe-luth des Dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, n.° 20-2, 1950, pp. 209-227.
DOURNON, Geneviève, «Organology», en: Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology*, vol. I, Londres, MacMillan, 1992, pp. 245-300.
—, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, París, Unesco, 1997. [Existe traducción en español: *Guía para la recolección de músicas e instrumentos tradicionales*, París, Unesco, 2000].
—, «Instruments de musique du monde. Foissonements et systématiques», en: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. V: *L'Unité de la musique*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007.
DRILLON, Jacques, *Liszt transcripteur*, Arlés, Actes Sud, 1986.
FOURNIER, Bernard, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, París, Fayard, 1999.
GADAMER, Hans-Georg, *Verité et Méthode*, vol. I, cap. II: «L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique», trad. E. Sacre, P. Fruchon, J. Grondin y G. Merlio, París, Seuil, 1976. [Existe traducción en español: *Verdad y método*, vol. I, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2017].
GENETTE, Gérard, *L'Œuvre d'art*, París, Seuil, 2010. [Existe traducción en español en dos volúmenes: *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia*, vol. I, trad. Carlos Manzano, Barcelona,

Lumen, 1997; y *La obra del arte. La relación estética*, vol. 2, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Lumen, 2000].

GÉTREAU, Florence, *Restauration des instruments de musique*, Friburgo, Office du Livre, 1981.

— (ed.), con la colaboración de Joël Dugot, Karel Moens, Manfred Hermann Schmid y Howard Schott, «La recherche en organologie. Les instruments de musique occidentaux. 1960-1992», *Revue de Musicologie*, vol. LXXIX, n.° 2, 1993, pp. 12-74.

—, «L'Évolution de la notion de copie en facture instrumentale», 2010, <http://www.citedelamusique.fr/francais/musee/recherche/utopia.aspx>.

GIRARD, Johan, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.

—, «Les répétitifs, la machine et l'instrument», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2527>.

GIURIATI, Giovanni, «Typologies des ensembles instrumentaux», en: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V: *L'Unité de la musique*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007.

GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot, Nimes, J. Chambon, 1990. [Existe traducción en español: *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Paidós, 2010].

GOUBAULT, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Du baroque à l'électronique*, París, Minerve, 2009.

GRIAULE, Marcel, «Nouvelles remarques sur la harpe-luth des Dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 24, n.° 2, 1954, pp. 119-122.

GÜLGÖNEN, Séline, *Des lyres et cithares. Musiques et musiciens de l'Antiquité*, París, Les Belles Lettres, 2010.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical*, trad. Dennis Collins, París, Gallimard, 1984. [Existe traducción en español: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva compren-*

*sión de la música*, trad. Juan Luis Milán, Acantilado, Barcelona, 2006].

—, *Le Dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. Dennis Collins, París, Gallimard, 1985. [Existe traducción en español: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, trad. Laura Manero, Barcelona, Paidós, 2003].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, III, 3, cap. 2, «La musique», trad. Charles Bénard, París, Le Livre de Poche, 1997. [Existe traducción en español: *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2007].

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique*, trad. Brigitte Hébert y Alain Montandon, Lausana, L'Âge d'homme, 1985.

INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* (1928-1933), trad. Dujka Smoje, París, Christian Bourgois, 1989.

KALTENECKER, Martin, *La Rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*, París, Fayard, 2000. [Existe traducción en español: *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, trad. Jordi Terré, Barcelona, Paidós, 2004].

KARTOMI, Margaret, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, University of Chicago Press, 1990; reseña de Geneviève Dournon, *Revue de Musicologie*, vol. LXXIX, n.° 2, 1993, pp. 297-307.

KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, París, Gallimard, «Folio», 1993. [Existe traducción en español: *Los testamentos traicionados*, trad. Beatriz de Moura, Tusquets, Barcelona, 1994].

LABORDE, Denis, «L'ermite et le virtuose. Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique», *Ateliers d'anthropologie*, n.° 35, 2011, <http://ateliers.revues.org/8841>.

LACOMBE, Hervé, «L'instrument de musique: identité et potentiel», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2552>.

LALIBERTÉ, Martin, «Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments», en: Hugues Genevois y Raphaël de Vivo (eds.), *Les Nouveaux Gestes de la musique*, Marsella, Éditions Parenthèses, 1999, pp. 121-138.

LEHMAN, Bernard, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, París, La Découverte, 2002.

LEIBOWITZ, René, *Le Compositeur et son double*, París, Gallimard, 1971.

LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*, París, Masson, 1984 (4.ª ed. rev.).

LEVAILLANT, Denis, *L'Improvisation musicale*, Arlés, Actes Sud, 1996.

LEVINSON, Jerrold, «Authentic Performance and Performance Means», en: *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1990.

—, «Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?», en: *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J.P. Cometti y R. Pouivet, París, Éditions de l'Éclat, 1998.

—, «Sound, Gesture, Space, and the Expression of Emotion in Music», en: *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 77-90. [Existe traducción en español: *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, trad. Francisco Campillo, Madrid, Antonio Machado, 2014].

—, «L'instrument de musique: réflexions sur le geste, l'écoute et la création», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2560>.

LÉVI-STRAUSS, Claude, «Les instruments des ténèbres», en: *Mythologiques*, vol. II: *Du miel aux cendres*, París, Plon, 1966. [Existe traducción en español: *Mitológicas. De la miel a las cenizas*, vol. II, trad. Juan Almela, Ciudad de México, FCE, 2002].

LIGETI, György, *Neuf Essais sur la musique*, trad. Catherine Fourcassié, Ginebra, Contrechamps, 2010.

MASSIN, Marianne, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, París, Grasset-Le Monde, 2001.

—, «Christian Marclay: "iconoclasme" musical et interrogation sur l'instrument», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2579>.

PENESCO, Anne, «Portrait de l'artiste violoniste en virtuose», *Romantisme*, n.° 128, 2005/2; número dedicado al virtuosismo.

PLATÓN, *Les Lois*, 700a-701d, en: *Œuvres complètes*, vol. II, trad. Léon Robin, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, pp. 740-742. [Existe traducción en español: *Diálogos. VIII. Leyes (libros I-VI)*, trad. Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1999].

—, *La République*, III, 398c-403e, y IV, 424-425, trad. Georges Leroux, París, Flammarion, «GF», 2002. [Existe traducción

en español: *Diálogos. IV. República*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986].

POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, París, Vrin, 2009.

POUIVET, Roger, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, París, PUF, 2010.

RAULT, Lucie, *Instruments de musique du monde*, París, La Martinière, 2000; reseña de Laurent Aubert, «Lucie Rault, *Instruments de musique du monde*», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14/2001, pp. 277-283.

RISSET, Jean-Claude, «Les instruments de musique: art, artisanat, science et technologie» y «Son musical et perception auditive», en: *Les Instruments de l'orchestre*, París, Pour la science-Belin, 1995.

—, «Le timbre», en: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI*e *siècle*, vol. II: *Les Savoirs musicaux*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2004.

ROSEN, Charles, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. Jean-Pierre Cerquant y Marc Vignal, París, Gallimard, 1978. [Existe traducción en español: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. Elena Giménez Moreno y Barbara Zitman, Madrid, Alianza, 2015].

—, *Aux confins du sens*, trad. Sabine Lodéon, París, Seuil, 1998. [Existe traducción en español: *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, trad. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2017].

ROUGET, Gilbert, *La Musique et la trance. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possesion*, París, Gallimard, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, en: *Œuvres complètes, vol. V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1995. [Existe traducción en español: *Diccionario de música*, trad. José Luis de la Fuente, Madrid, Akal, 2007].

RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. Nina Sparta, Lausana, L'Âge d'homme, 1975. [Existe traducción en español: *El arte de los ruidos* (1916), trad. Olga y Leopoldo Alas, Cuenca, Taller de Ediciones, 1998].

SACHS, Curt, «La signification, la tâche et la technique muséogra-

phique des collections d'instruments de musique», *Mouseion*, n.° 27-28, 1934, pp. 173-185.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966. [Existe traducción en español: *Tratado de los objetos musicales*, trad. A. Cabezón, Madrid, Alianza, 1988].

SCHAEFFNER, André, *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, París, Hermann, 1990; en especial el capítulo «Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique» (1931).

—, *Origine des instruments de musique* (1936), París, Éditions de l'EHESS, 1994.

—, *Variations sur la musique*, París, Fayard, 1998.

SCHLOEZER, Boris de, *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), París, Gallimard, «Idées», 1979; Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [Existe traducción en español: *Introducción a Juan Sebastián Bach. Ensayo de estética musical*, trad. Leopoldo Hurtado, Buenos Aires, Eudeba, 1961].

SCHMIDT, Hugues, «Instrument», en: Christian Accaoui (ed.), *Éléments d'esthétique musicale*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2011, pp. 246-256.

SENNETT, Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, París, Albin Michel, 2010. [Existe traducción en español: *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2009].

SÈVE, Bernard, *L'Altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, París, Seuil, «Poétique», 2002 (ed. rev. con prefacio inédito, 2013).

—, «Pouvoirs de la musique: de l'emprise à l'alteration», *Esprit*, enero de 2003.

—, «L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée», en: Nicolas Weill (ed.), *La Musique, un art du penser?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 179-186.

—, «Utilisation et "présentation esthétique" des instruments de musique», *Methodos*, 11/2011, subido a la red el 31 de marzo de 2011, <http://methodos.revues.org/2569>.

—, «Bords de l'œuvre musicale», *Aisthesis, pratiche, linguaggi et saperi dell'estetico* (Revista digital), 4, n.° 2, mayo de 2012, <http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/bords-de-1%E2%80%99oeuvre-musicale>.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, París, Aubier, 1958. [Existe traducción en español: *El modo de existencia de los objetos técnicos*, en: *Sobre la técnica*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez, Buenos Aires, Cactus, 2017].

—, *Imagination et invention* (1965-1966), Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008. [Existe traducción al español: *Imaginación e invención*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013].

STRAVINSKI, Ígor y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Garden City (Nueva York), Doubleday, 1958. [Existe traducción en español: *Conversaciones con Igor Stravinski*, trad. José María Martín Triana, Madrid, Alianza, 1991].

SZENDY, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, París, Minuit, 2001. [Existe traducción en español: *Escucha. Una historia del oído melómano*, trad. José María Pinto, Barcelona, Paidós, 2003].

—, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, París, Minuit, 2002.

TIBI, Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, París, Honoré Champion, 2003.

WELKER, Lorenz, «La naissance de la musique instrumentale du XIIe à la fin du XVIe siècle», en: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. IV: *Histoires des musiques européennes*, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2006.

WOLFF, Francis, «Musique et événements», *L'Animal*, n.° 8, invierno de 1999-2000.

ZAHAN, Dominique, «Sur un luth dogon», *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 20, n.° 2, 1950, pp. 193-207.

## OBRAS COLECTIVAS, MANUALES

*Art Press 2. L'art des sons*, n.° 15, 2010.

*Cahiers d'ethnomusicologie* (*Cahiers de musiques traditionnelles* hasta 2007), Ginebra, 2007, puede consultarse en <http://ethnomusicologie.revues.org/>; en especial «Le geste musical», n.° 14, 2001, <http://ethnomusicologie.revues.org/70>.

*Éléments d'esthétique musicale*, dirigido por Christian Accaoui, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2011.

*Guide des instruments anciens*, con 8 CD, Ricercar, 2009.

*Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vols., bajo la dirección de Stanley Sadie, Londres, MacMillan, 1985.

*Instruments pour demain. Conservation et restauration des instruments de musique*, Florence Gétreau, Laurent Espié y Marcel Stefanaggi, novenas jornadas de estudios de la sección francesa del Institut international de conservation, Limoges, 15-16 de junio de 2000, Champs-sur-Marne, SFICC, 2000.

*Instruments*, Cahiers de l'IRCAM, París, L'Harmattan, 1995.

*L'Instrument de musique populaire. Usages et symbols*, catálogo de la exposición del Musée national des arts et traditions populaires (28 de noviembre de 1980-19 de abril de 1981), París, RMN, 1980, dirigido por Jean Cuisenier, Claudie Marcel-Dubois y Marie-Marguerite Pichonnet-Andral.

*L'Instrument de musique*, n.° 11 de la revista en línea *Methodos*, dirigida por Bernard Sève, <http://methodos.revues.org/2473>.

*La Transcription musicale aujourd'hui. Arrangements-Dérangements*, dirigido por Peter Szendy, Cahiers de l'IRCAM, París, L'Harmattan, 2000.

*Le Compositeur et l'Instrument*, París, IRCAM, 1988, textos y notas de programa.

*Le sens de la musique (1750-1900)*, ed. Violaine Anger, 2 vols., París, Éditions rue d'Ulm, «Aesthetica», 2005.

*Les Nouveaux Gestes de la musique*, bajo la dirección de Hugues Genevois y Raphaël de Vivo, Marsella, Éditions Parenthèses, 1999.

*Musique & Technique. Revue professionnelle de la facture instrumentale*, Le Mans, Institut technologique européen des métiers de la musique (Itemm), seis números editados desde 2005.

*Musique, Images, Instruments*. Revista francesa de organología e iconografía musical dirigida por Florence Gétreau, París, Klincksieck (1995-2004), posteriormente París, CNRS (desde 2004); en especial «Iconographie musicale: enjeux, méthodes et résultats», vol. 11, 2009.

*Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. II: *Les Savoirs musicaux*, bajo la dirección de Jean-Jacques Nattiez, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2004.

*Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. IV: *Histoires des musiques européennes*, bajo la dirección de Jean-Jacques Nattiez, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2006.

*Musiques. Une encyclopédie pour le* XXI<sup>e</sup> *siècle*, vol. V: *L'Unité de la musique*, bajo la dirección de Jean-Jacques Nattiez, Arlés-París, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007.
*Science de la Musique. Techniques, Formes, Instruments*, 2 vols., bajo la dirección de Marc Honegger, París, Bordas, 1976.
*Utopia Instrumentalis. Fac-similés au Musée*, París, Musée de la musique, 2010, puede descargarse en <http://www.citedelamusique.fr/francais/musee/recherche/utopia.aspx>.

# ÍNDICE DE INSTRUMENTOS

Este índice no recoge todos los instrumentos citados a lo largo del libro, sino aquellos que son objeto de especial comentario. El concepto de «instrumento» es entendido en sentido amplio (instrumentos musicales, instrumentos de instrumentos, instrumentos de la música, instrumentos fronterizos).

# ÍNDICE ANALÍTICO

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

ESTA EDICIÓN, PRIMERA, DE
«EL INSTRUMENTO MUSICAL», DE BERNARD
SÈVE, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN CAPELLADES EN EL
MES DE MARZO
DEL AÑO
2018



NARRATIVA · 364

A lo largo de la historia, la humanidad ha creado millares de instrumentos musicales, y cada uno de ellos prueba la inmensa riqueza de la imaginación humana. Sin embargo, la filosofía ha desatendido el estudio de esta realidad, de la que se adueñaron hace mucho tiempo musicólogos e historiadores. Desafiando a la tradición, Bernard Sève muestra en este ensayo extraordinario y novedoso que el singular arte de la música se fundamenta en el uso de instrumentos, de modo que puede hablarse de la «condición organológica de la música»: los instrumentos desempeñan un papel fundamental en la ontología de la obra musical, no son meros utensilios accesorios, puesto que siguen siendo necesarios una vez concluido el proceso de composición, a diferencia de lo que ocurre en el resto de disciplinas artísticas. Por ello, los instrumentos musicales merecen un lugar particular entre el resto de herramientas humanas.

